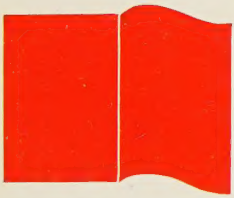
El texto de la novela

Julia Kristeva



Editorial Lumen

Palabra en el Tiempo
Ensayo

35 Gillo Dorfles
Símbolo, comunicación y consumo

39 Umberto Eco
Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas

47 Gillo Dorfles
Nuevos ritos, nuevos mitos

75 Gillo Dorfles
Naturaleza y artificio

76 Umberto Eco
La estructura ausente

103 Román Gubern
Mensajes icónicos en la cultura de masas

V. CASTILLA
BOGOTÁ

PALABRA EN EL TIEMPO

COLECCION
DIRIGIDA POR ANTONIO VILANOVA

SERIE DE ENSAYO

JULIA KRISTEVA

El texto de la novela

EDITORIAL LUMEN

Título original:
Le texte du roman
Traducción: Jordi Llovet

Publicado por Editorial Lumen,
Avenida del Hospital Militar, 52 - Barcelona.
Reservados los derechos de edición
para todos los países de habla española.

Primera edición: 1974

© 1970 by Mouton & Co. N. V., Publishers, La Haya

Depósito Legal: B. 49814-1974
ISBN 84-264-1108-8
Printed in Spain

INDICE

0. INTRODUCCIÓN 11

0.1. Tema y metodología 11

0.1.1. ¿Qué es la semiología 11
0.1.1.1. La noción de texto . . 15
0.1.1.2. La noción de texto como ideologema 15
0.1.1.3. La noción de enunciado novelesco 16
0.1.1.4. La noción de complejo narrativo 18
0.1.2. ¿Qué es la novela? 19
0.1.2.1. La noción de novela como tranformación . . . 23
0.2. La selección del objeto 26

1. DEL SÍMBOLO AL SIGNO 33

1.1. La distinción símbolo/signo 33
1.2. Particularidades del símbolo 35
1.3. Particularidades del signo 44

2. EL MÉTODO TRANSFORMACIONAL Y SU APLICACIÓN SEMIÓTICA 49

2.1. El método transformacional 50

2.1.1. La transformación: ciencia y método 50
2.1.1.1. Definición de la transformación en la lingüística americana 52
2.1.1.2. El modelo transformacional aplicativo 53
2.2. La aplicación semiótica 58

2.2.1. El modelo transformacional aplicativo y los sistemas semióticos complejos 58
2.2.1.1. ¿Conservación o transformación del «sentido» literario? 58
2.2.1.2. El texto cerrado. La programación inicial de la estructura novelesca . . 59
2.2.1.3. El texto cerrado. La terminación arbitraria y el final novelesco . . . 68
2.2.2. Significante y significado de un sistema semiótico 75
2.3. La dominante transformativa. . . . 77

2.3.1. La función no-disyuntiva de la novela 77
2.3.2. La transformación como no-producción 83
2.4. Las transformaciones sincrónica y diacrónica 90
2.5. La delimitación de los niveles y de las unidades de transformación 95

2.6. El problema de la productividad textual . 100

3. LA TRANSFORMACIÓN ACTANCIAL 109

3.1. Los actantes 109

3.1.1. Definición de los actantes . . . 109
3.1.2. La destrucción del modelo mítico . 112
3.1.3. El actante como discurso. El estatuto de los enunciados como indicador del estatuto actancial . . 118
3.1.3.1. El enunciado en el espacio de los textos . . . 119
3.2. El «diálogo lingüístico» y la ambivalencia 120

3.2.1. Crítica de la concepción bajtiniana de la palabra dialógica. Definición del dialogismo novelesco . . . 121
3.2.2. La ambivalencia 124
3.3. La clasificación de los enunciados en el relato 129
3.4. Organización de la signifiación novelesca. 133
3.5. El destinatario 136

3.5.1. La distribución de las instancias del discurso 136
3.5.1.1. Estratificación del enunciado del destinador . . 136
3.5.1.2. El doble estatuto del destinador: actor/autor, sujeto retórico/sujeto literario 137
3.5.1.3. El estatuto transpronominal de la productividad 141
3.5.1.4. El ideologema del signo

a través de los estatutos del actante destinador . 142
3.5.1.5. El desdoblamiento del destinador en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El sujeto transcendental . . . 145
3.5.1.6. El enunciado narrativo y el enunciado distributivo 153
3.5.2. La estratificación de los enunciados de los otros actantes . . . 157
3.5.2.1. Saintré 158
3.5.2.2. La dama 163

4. LA GENERACIÓN DE LOS COMPLEJOS NARRATIVOS . 169

4.1. Los complejos operadores del relato . . 169

4.1.1. El adjuntor 170
4.1.1.1. La ambivalencia del adjuntor 170
4.1.1.2. La ambivalencia del adjuntor predicativo . . 174
4.1.2. Los identificadores narrativos . 177
4.1.3. El conector 180
4.2. Tabla de la generación de los complejos narrativos 182

4.3.1. El campo transformacional. La relación recursiva entre el generador de los complejos y el generador de los actantes 187
4.3.2. Las particularidades del campo novelesco 189

5. LA INTERTEXTUALIDAD 195

5.1. El libro y la escolástica 195

5.1.1. El valor de la escritura desde la antigüedad hasta la Edad Media . 195
5.1.2. Los libros en el libro 205
5.1.3. Nominalismo contra simbolismo . 209
5.2. La ciudad y la voz 214
5.3. La poesía cortesana y el culto de lo idéntico 220
5.4. El carnaval y la permutación significante 227

5.4.1. La topología carnavalesca . . . 228
5.4.2. El desdoblamiento y la máscara . 232
5.4.3. Las figuras del discurso carnavalesco 238

6. LA COSMOGONÍA NOVELESCA 249

6.1. El tiempo de la novela 249
6.2. El espacio de la novela 256

6.2.1. El espacio geográfico en la novela 256
6.2.2. El espacio textual de la novela . 261

7. CONCLUSIÓN 265

7.1. Novela, signo, símbolo 266
7.2. El «signo» transformacional 269

NOTA FINAL 273

BIBLIOGRAFÍA 275

INTRODUCCION

0.1. TEMA Y METODOLOGIA

En el trabajo que sigue, nos proponemos proceder a un análisis semiológico de una estructura narrativa: la novela. Los medios (la semiología) e igualmente el objeto (la novela) de nuestra investigación constituyen dos discursos, de los cuales, el primero está configurándose, y el segundo se disuelve permanentemente sin que haya podido nunca fijar sus leyes, de tal modo que el cruce de ambos parece hacer imposible nuestra intención. Ahora bien, partimos del postulado de que la reunión de estos dos discursos, si se produce en la historia de tal modo que llega a caracterizar la estructura del pensamiento de nuestra época, podría y debería, con efectos inesperados, inscribirse en el campo de la investigación científica, aclarando mutuamente ambos discursos.

0.1.1. ¿Qué es la semiología?

Después del uso de este término por Saussure en su *Cours de linguistique générale* (1916) para designar

una amplia ciencia de los signos de la que la lingüística no constituiría más que una parte, las acepciones de esta palabra han cambiado mucho. Se ha visto, en un segundo momento, que, sea cual sea el objeto-signo de la semiología (gesto, sonido, imagen, etc.), éste no es accesible al conocimiento más que a través de la lengua, y que «la semiología está llamada a encontrar tarde o temprano el lenguaje (el "verdadero") en su camino, no solamente a título de modelo, sino también a título de componente, de sustituto o de significado».[1] Después de haber constatado que estos «lenguajes» que abordaría la semiología serían «segundos» y estarían constituidos por unidades más extensas que los monemas y los fonemas, se ha podido concluir que la semiología se construiría como una trans-lingüística. «En suma, hay que admitir desde ahora la posibilidad de que se invierta un día la proposición de Saussure: la lingüística no es una parte, ni tan sólo privilegiada, de la ciencia general de los signos; es más bien la semiología la que es una parte de la lingüística; muy concretamente aquella parte que se encargaría de las GRANDES UNIDADES SIGNIFICANTES DEL DISCURSO.»[2]

Esta inversión de las relaciones entre lingüística y semiología, muy pertinente según nuestra opinión, está llamada a su vez a ser modificada en razón de las aberturas mismas que permite. Está filosóficamente justificado en la medida que concluye que no hay signo posible fuera del lenguaje, que el modelo de signo está dado a priori en la lengua hablada, y, por consiguiente, que no puede haber una ciencia de los signos exterior a la lingüística. A partir de esta constatación se plantean dos problemas: (1) los modelos operatorios de la lingüística actual, ¿son suficientes para permitir la constitución de la semiología general en el interior de la sola lingüística? (2) ¿Cómo dar cuenta de los pro-

1. R. Barthes, «Eléments de sémiologie», *Le degré zéro de l'écriture* (París, Gonthier, Bibl. Médiations, 1965), p. 80.
2. Barthes, «Eléments de sémiologie», p. 81.

cesos de producción de sentido en los sistemas significantes estudiados, producción que la lingüística, encerrada en los esquemas de la comunicación, no llega a alcanzar?

La filosofía intenta actualmente el estudio del segundo problema revelando las limitaciones «logocéntricas» de nuestra cultura basada en la palabra (=el signo), y esbozando una salida fuera de estos límites, designada por el concepto de ESCRITURA que inaugura la posibilidad de una nueva «ciencia»: la gramatología.[3] Intentaremos, a menudo, tener en cuenta estas reflexiones.

En cuanto al primer problema (la suficiencia eventual de las operaciones lingüísticas, más exactamente fonológicas, para la constitución de la semiología general) se impone cada vez más una respuesta negativa cuando se abordan estructuras complicadas. Pueden proponerse dos soluciones conjugables. Por un lado, sin contentarnos con las clasificaciones binarias de la lingüística estructural, se trata de aplicar al análisis semiótico las adquisiciones más recientes de la lingüística transformacional que abre ampliamente la formalización lingüística a las matemáticas, y suprime por ello la frontera signo lingüístico/signo matemático, introduciendo en el estudio de las lenguas y los lenguajes la axiomatización de tipo combinatorio. Por otro lado, sin pasar por la lingüística transformacional, pero considerando que toda formalización (matemática o lógica) se inscribe en el interior del signo (que es ante todo lingüístico), se trata de aplicar directamente a los objetos semióticos una axiomatización de tipo combinatorio o topológico.

Así, en un tercer momento, la semiología se elaboraría como una axiomatización de los sistemas significantes, sin dejarse confundir por sus relaciones de de-

3. Cf. Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (París, Ed. de Minuit, 1967).

pendencia epistemológica con la lingüística, pero tomando de las ciencias formales (las matemáticas, la lógica, que adquieren de golpe el estatuto de RAMAS de la vasta ciencia del lenguaje) los modelos que la lingüística, en recompensa, podría adoptar para renovarse. Digamos que, después de haber demostrado, a través de y gracias a la lingüística, que todos los sistemas significantes sobre los que operamos son lenguajes, la semiología tiene la misión de organizarlos, es decir, interpretarlos, con la ayuda de sistemas formales flexibles, elaborados ya en las ciencias semióticas anexas. Sólo una argumentación filosófica y una reflexión concreta para cada caso podrían justificar el empleo de tal o cual formalización en un caso concreto. Señalemos también que esta formalización se vería modificada por el hecho de ser aplicada a un corpus concreto, de modo que la formalización semiológica realizaría la dialéctica del sujeto (el método, la formalización) y del objeto (el corpus significante) de la ciencia.

Según tal perspectiva, la única constatación de la investigación semiótica sería la diferenciación y la definición del NIVEL SEMIOLÓGICO. «Podría decirse que la semiología constituye una especie de significante que, tomado en consideración por un nivel anagógico cualquiera, articula el significado simbólico y lo constituye en red de significaciones diferenciadas.» [4]

Así definido, el nivel semiológico en que vamos a situarnos nos obliga a considerar ANTE TODO el problema de las UNIDADES SIGNIFICADAS que articularemos, después, como SIGNIFICANTES, sirviéndonos del método transformacional. ¿Cuáles serán estas unidades en el texto novelesco? ¿Cómo extraerlas sin caer en una segmentación demasiado fragmentaria, y de modo que cada unidad pueda contener la totalidad? Expondre-

4. A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (París, Larousse, 1966), p. 60.

mos una serie de definiciones-axioma, a partir de las cuales será posible un análisis semiológico transformacional del texto novelesco.

0.1.1.1. *La noción de texto.* — Más que un DISCURSO, la semiología toma actualmente como objeto MÚLTIPLES PRÁCTICAS SEMIÓTICAS que considera como TRANSLINGUISTICAS, es decir, construidas gracias a la lengua e irreducibles a sus categorías.

De este modo, definimos EL TEXTO como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una PRODUCTIVIDAD, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos.

0.1.1.2. *La noción de texto como ideologema.* — Uno de los problemas de la semiología sería el de sustituir la antigua división retórica de los géneros por una TIPOLOGIA DE LOS TEXTOS, es decir, definir la especificidad de las distintas organizaciones textuales situándolas en el texto cultural (la cultura) de que forman parte y que forma parte de ellas. El encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será llamado un IDEOLOGEMA. El ideologema es aquella función intertextual que puede leerse «materializada» a los distintos niveles de

la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata de un proceso explicativo-interpretativo posterior al análisis, que «explicaría» como producto «ideológico» aquello que primero ha sido «conocido» como producto «lingüístico». La aceptación de un texto como un ideologema determina el propio procedimiento de una semiología que, estudiando el texto como una intersexualidad, lo piensa, así, en relación con (los textos de) la sociedad y la historia. El ideologema de un texto es el hogar en el que la racionalidad conocedora integra la transformación DE LOS ENUNCIADOS (a los que el texto es irreducible) en un TODO (el texto), así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social.

El problema del valor ideológico del discurso, valor inherente, inseparable y que constituye todo enunciado en el espacio social en que se pronuncia, fue entrevisto por el post-formalismo ruso. «La teoría de la literatura es una de las ramas de la vasta ciencia de las ideologías que engloba todos los campos de la actividad ideológica del hombre», escribía N. P. Medvedev, de quien tomamos el término de IDEOLOGEMA, dándole una significación sensiblemente distinta y más precisa.[5]

0.1.1.3. *La noción de enunciado novelesco.* — Vamos a distinguir, pues, por un lado, la noción de TEXTO que designa la totalidad novelesca, como la totalidad de todo género discursivo; y, por otro, la noción de ENUNCIADO NOVELESCO que, por su peculiar organización, especifica el tipo de esta estructura discursiva que es la novela.

5. Cf. P. N. Medvedev, *Formalnyj metod v literaturovedenii: Kriticeskoïe vvedeïe v sociologiceskuju poetiku* (El método formal en la teoría literaria: Introducción crítica a la sociología de la poética) (Leningrado, 1928).

El enunciado novelesco es un segmento discursivo por el que se expresan las distintas instancias del discurso (autor, «personajes», etc.). Puede presentarse como una serie de frases, o como un párrafo, y se caracteriza por la unicidad del lugar de la palabra.

Visto como texto, la NOVELA es una práctica semiótica en la que se podrían leer, sintetizados, los rasgos de múltiples enunciados.

Para nosotros, el ENUNCIADO novelesco no es una secuencia mínima (una unidad definitivamente delimitada). Es una OPERACIÓN, un movimiento que une, mejor, que CONSTITUYE lo que podría llamarse los ARGUMENTOS de la operación que, en un estudio del texto escrito, son ya palabras, ya series de palabras (frase, párrafos) en tanto que sememas.[6] Sin analizar las entidades (los sememas), estudiaremos la FUNCIÓN que las engloba en el texto. Se trata, en efecto, de una función, es decir, de una variable dependiente, determinada cada vez que lo están las variables independientes que une; o, con mayor claridad, se trata de una correspondencia unívoca entre las palabras y las series de palabras. Es, pues, evidente, que el análisis que nos proponemos, operando con unidades lingüísticas (las palabras, las frases, los párrafos) es de orden translingüístico (en la acepción que Barthes confiere a esta palabra). Hablando metafóricamente, las unidades lingüísticas (y más especialmente semánticas) no nos van a servir más que de trampolines para llegar a establecer los TIPOS DE ENUNCIADOS NOVELESCOS como una serie correspondiente de FUNCIONES. Poniendo las secuencias semánticas entre paréntesis, separamos la APLICACIÓN LÓGICA que las organiza, situándonos así a un nivel SUPRASEGMENTAL. Poniendo de relieve este nivel suprasegmental, los

6. Tomamos de A. J. Greimas el término de «semema», que lo define como una combinación del núcleo sémico y de los semas contextuales, y lo cree exponente del nivel de la manifestación, opuesto al nivel de inmanencia que revela el sema (Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale* [París, Larousse, 1966]).

enunciados de la novela se encadenan en la totalidad de la producción novelesca. Sólo entonces podremos definir la novela como totalidad y/o como ideologema. Dicho de otro modo, las funciones definidas sobre el conjunto textual extra-novelesco T_e adquieren un valor en el conjunto textual de la novela T_r. El ideologema de la novela es precisamente esta función INTER-TEXTUAL definida sobre T_e y con valor en T_r.

Así, dos tipos de análisis, que a menudo sería difícil distinguir entre sí, servirán para separar el IDEOLOGEMA DEL SIGNO en la novela:

—el análisis SUPRASEGMENTAL de los enunciados en el marco de la novela nos mostrará la novela como un texto cerrado: su programación inicial, lo arbitrario de su final, su figuración diádica, las variaciones y sus encadenamientos, etc.;

—el análisis INTER-TEXTUAL de los enunciados nos mostrará la relación entre la escritura y la palabra en el texto novelesco. Vamos a demostrar que el orden textual de la novela es más un exponente de la palabra que de la escritura, procediendo a un análisis transformacional del texto novelesco.

0.1.1.4. *La noción de complejo narrativo.* — El propio enunciado novelesco podría ser estudiado como una estructura compuesta de múltiples complejos, que corresponderían a las distintas partes de la frase canónica: sintagma nominal sujeto, segmento predicado con sintagma nominal objeto, así como también otros sintagmas formando parte, a un nivel puramente lingüístico, de las proposiciones complejas. Estos complejos narrativos, que se encadenan según las reglas de la gramática generativa en la sintagmática narrativa, son, a un nivel semántico, PARTES de enunciados que se diferencian entre sí por sus respectivos semas constitutivos dominantes. Así, la parte de enunciado con sema fundamental «los vestidos de Saintré», es un complejo

narrativo distinto del complejo siguiente, y que forma parte del mismo enunciado con sema dominante «las relaciones Saintré-La Dame». Los complejos narrativos son, pues, conjuntos sémicos que, pasando al nivel de la sintaxis narrativa, engendra la serie narrativa.

0.1.2. ¿Qué es la novela?

El nombre de NOVELA ha sido dado con frecuencia a estructuras narrativas muy diversas: hay «novelas» griegas, «novelas» cortesanas, «novelas» picarescas, «novelas» psicológicas, por no mencionar más que algunas de las variedades que recubre este término. Todo relato que supere el marco de la epopeya o del cuento popular ha podido ser llamado novela mientras fuera suficientemente largo, sin que fuera dada a sus particularidades una definición precisa y satisfactoria.

El formalismo ruso, que encontramos hoy de nuevo en el origen de la aproximación estructural a la literatura, parece negligir la diferencia entre el RELATO y la NOVELA, o bien considera de hecho la novela como una acumulación de relatos a través de un personaje constante (Tomachevsky), sin dar cuenta de las especificidades estructurales del discurso novelesco en relación con el relato.

La teoría de la literatura inspirada en una filosofía general parece más sensible a esta especificidad, y la define como un reflejo de la pérdida de la unidad mítica, cediendo el lugar, sucesivamente y en diversos tipos de novela, a lo social, lo personal y lo particular. En la novela, la unidad del universo no es ya un HECHO, sino un FIN, en el que la investigación introduce un elemento dramático en el relato épico. Iniciado con la Grecia tardía, este período de disolución de la unidad mítica termina con la instauración del cristianismo

como doctrina oficial, y triunfa con la decadencia del mismo. Así, la novela aparecida después de *La Odisea* sería la imagen de un mundo de sospecha y ambigüedad. Lukács la definirá como una forma del «ilimitado discontinuo», en la cual un «individuo problemático» [7] se halla a la búsqueda de «valores relativos». Esta es también la interpretación que el estructuralismo genético de Lucien Goldman da a la novela.[8]

Si bien la novela ha destruido el mito y la epopeya, se habla actualmente de una vuelta de la novela al mito.[9] Este retorno, cuya importancia es capital para nuestra civilización, no entra en el marco de nuestra investigación; señalémoslo no obstante, puesto que dibuja la trayectoria completa de esta transformación que el discurso occidental lleva a cabo para regresar a su ideologema inicial.

El análisis teórico de la literatura, que se inspira más directamente en la sociología, designa como novelas aquellos textos narrativos cuya aparición coincide con la aparición de la burguesía en la escena política y económica en Europa (siglo XVI), y, partiendo de este postulado, ve la particularidad de la novela, en relación con el relato épico o anecdótico, en el hecho de que múltiples relatos son «orgánicamente sintetizados» a través del personaje principal.[10]

Nosotros consideraremos como novela el relato postépico que termina de constituirse en Europa a fines de la Edad Media con la disolución de la última comunidad europea, a saber la unidad medieval fundada so-

7. Cf. G. Lukács, *La théorie du roman* (Coll. Médiation) (París, 1963), p. 73.

8. Cf. *Recherches dialectiques* (París, Gallimard, 1959) y *Pour une sociologie du roman* (París, Gallimard, 1964).

9. Cf. Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus* (Amsterdam, 1949). Karl Kerenyi und Th. Mann, *Romandichtung und Mythologie: ein Briefwechsel* (Zurich, 1945).

10. Cf. *Teorija literaturi* (Teoría de la Literatura) (Moscú, Ed. de la Academia de las Ciencias de la URSS., 1965).

bre la economía natural cerrada y dominada por el cristianismo.

Ponemos, pues, como punto de partida de nuestra concepción de la estructura novelesca, el problema de la ESPECIFICIDAD de esta estructura novelesca respecto a la estructura épica. Pero éste no ha sido tampoco, hasta el momento, el procedimiento del análisis estructural y de la semiología actual. Partiendo del análisis de los cuentos folklóricos (Propp) o de los mitos (Lévi-Strauss), el estructuralismo literario aplica el mismo modelo mítico al estudio de la novela [11] sin darse cuenta de la irreductibilidad de la novela al mito, sin preguntarse acerca de la mutación de una estructura narrativa en otra, y queriendo encontrar (después de tales censuras) en un relato único, siempre los mismos testimonios ideológicos, en todas las épocas y sobre todas las coordenadas. Creemos que una cierta ingenuidad filosófica se oculta bajo tal actitud científica. Se plantea la necesidad, por consiguiente, de alcanzar el proceso filosófico de que hemos hablado, para reducirlo a la formalización semiológica, y de constituir los elementos de una semiología de la novela a partir de la diferenciación epopeya/novela.

Las vagas indicaciones que los teóricos de la novela y los novelistas han dado respecto a la especificidad de su estructura, se resumen en los puntos siguientes:

(1) La novela no tiene una estructura («forma») fija o claramente delimitable. «No podría, pues, hablarse de un sistema.» [12] «La novela es puro contenido.» [13] Se ha insistido acerca de la fluidez, del carácter mutable, inestable, amorfo, etc., de la novela. De hecho, la novela no está desposeída de forma, código o estilo; tampoco carece de reglas. Aunque no satisface a tra-

11. Cf. el análisis de las obras de Bernanos que propone A. J. Greimas, *Sémantique structurale.*

12. Lukács, *op. cit.*, p. 64.

13. R. Caillois, *Puissance du roman* (París, Ed. Sagitaire, 1942).

vés del esteticismo de Valéry, la novela comporta en todo caso leyes estructurales que corresponden a una nueva épistémé, y que nada tiene que ver con el decorativismo simbólico que le exigía Valéry.

(2) La novela constituye un PROCESO de mutación. Como muestra admirablemente Lukács, puesto que en la novela la totalidad no es nunca sistematizable más que a un nivel abstracto, no existe una forma acabada como en el caso de los otros géneros literarios: «la novela aparece como algo que deviene, como un proceso». Si el «contenido» novelesco parece limitado por el principio y el fin del texto (que es siempre un texto biográfico, sean cuales sean las apariencias concretas), la «forma» novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una TRANSFORMACIÓN. Esta mutación de la estructura novelesca hace que la novela se convierta en el propio discurso del TIEMPO: «lo que hace avanzar la novela es... el deseo de dar la palabra al tiempo».[14] Encerrada en su «contenido», la novela desata una multiplicidad de «formas», de modo que Blanchot ve en ella «el género más simpático, que ha tomado como misión, a fuerza de discreción y de gozosa nulidad, olvidar aquello que los demás degradan llamándolo lo esencial... Su canto profundo es la diversión. Cambiar sin cesar de dirección, ir como al azar huyendo de toda finalidad, por un movimiento de inquietud que se transforma en distracción feliz, tal ha sido su primera y más segura justificación. Hacer del tiempo humano un juego, y del juego una ocupación libre, desprovista de todo interés y de toda utilidad, esencialmente superficial y capaz, sin embargo, por este movimiento de superficie, de absorber todo el ser, esto, no es poca cosa».[15] Parecidas observaciones

14. M. Blanchot, *Le livre à venir* (París, Gallimard, 1959), p. 15.

15. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 15.

en Lukács, que ve en la novela una «movilidad vacía» que comporta «una aparente afinidad con un proceso cuyo último contenido escapa a toda racionalización».[16]

(3) La estructura novelesca es definida por Lukács como un ILIMITADO DISCONTINUO que se opone al infinito continuo de la épica. Este ilimitado discontinuo supone, ante todo, una relación específica entre las PARTES y la TOTALIDAD del texto. «Las partes relativamente autónomas de la novela son más independientes que las de la epopeya, más perfectas en sí, de tal modo que, para evitar que hagan explotar el conjunto, hay que ajustarlas a este todo por medios que se sitúan más allá de su mera presencia.» [17] Este medio es la sumisión de las partes autónomas del texto a la totalidad del texto, de modo que la FUNCIÓN del texto pueda leerse en cada una de sus partes. «A novel is a living thing, all one and continuous like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts.» [18]

Tan sólo estas particularidades de la novela, que una lectura pre-científica ha destacado, son suficientes para indicar la especificidad de su estructura como una estructura de TRANSFORMACIÓN. Vamos, pues, a aplicar, a un cierto nivel de nuestro análisis, los métodos de la gramática generativa para formalizar la sintaxis de la novela, justificando nuestro proceder a medida que lo realicemos. Será conveniente, no obstante, actuar con precisión a partir de este momento.

0.1.2.1. *La noción de novela como transformación.* — (1) Cuando definimos el texto novelesco como una

16 G. Lukács, *op. cit.*, p. 68.
17. *Ibíd.*, p. 71.
18. Henry James, «The Art of Fiction» en J. E. Miller, *Myth and Method: Modern Theories of Fiction* (Nebraska, University of Nebraska Press, 1960).

transformación, se trata, en primer lugar, de un MÉTODO DE LECTURA Y DE INTERPRETACIÓN. El texto de la novela puede ser, sin duda, objeto de múltiples lecturas. Una de ellas, la más corriente, es la lectura «lineal», que consiste en leer la sucesión de los sintagmas narrativos como una serie épica, estableciendo, en rigor, dicotomías estructurales, tal como ha sido hecho para el mito. La otra lectura, TRANSFORMACIONAL, consistiría en leer el texto novelesco como la trayectoria de una serie de operaciones transformacionales, lo que supone que: (a) cada segmento es leído a partir de la totalidad del texto y contiene la función general del texto; (b) se accede a un nivel anterior a la forma acabada bajo la que el texto se presenta en definitiva, es decir, al nivel de su generación como una INFINIDAD de posibilidades estructurales.

(2) Pero si la transformación es un tipo de lectura que podría aplicarse a todo tipo de texto, su aplicación a la novela es todavía más pertinente. En efecto, estando la estructura novelesca ligada al ideologema del signo (como demostraremos más adelante), ella misma pone de relieve la transformación. Dicho de otro modo, la novela representa (pone en escena, explica), en su propia estructura, las particularidades de una transformación: (a) la presencia de la función del todo en las partes; (b) la infinidad discontinua de la estructura. «Action is the simplification (for the story purposes) of complexity. For each one act, there are an X number of rejected alternatives.» [19] «I should remind first of the magnificence of the form that is open to him (novelist), wich offers to sight so few restriction and such innumerable opportunities. The other arts, in comparison, appear confined and hampered.» [20]

El método transformacional que vamos a emplear en nuestra aproximación semiológica del texto de la

19. E. Bowen, «Notes on Writing a Novel» en: *Why Do I Write: An Exchange of Views* (Londres, 1948).
20. H. James, *op. cit.*

novela, no se limita a la lingüística generativa, aunque se inspire en ella. Tomaremos prestados de la gramática generativa sus modelos de formalización cuando se trate de anotar la sintagmática de la novela. Abordando el problema de la diacronía de la novela, aplicaremos el principio de base de la transformación (identidad de dos significados que abre el espacio en el que se efectúa una transformación de significantes), renunciando, a este nivel, a introducir formalizaciones para segmentos que no posean la precisión necesaria para la lingüística. Se trata, pues, al introducir el principio de la transformación, de proponer un cambio de LECTURA (de la interpretación) de la novela, es decir, de considerarla como el relato de las OPERACIONES TRANSFORMACIONALES más que de pretender reducirla a las fórmulas de la gramática generativa.

Evidentemente, la estructura novelesca podría dar lugar a un análisis lineal que seguiría el modelo mítico. Sin embargo, los medios que nos propone la lingüística actual, y especialmente la gramática generativa, nos permiten pensar en otra aproximación a la novela, que podría revelarnos su novedad respecto a las estructuras discursivas precedentes.

En el plan de nuestro análisis, la transformación aparecerá primero en la organización de los enunciados de los actantes, así como en la sintagmática del relato. En un segundo momento, al abordar la estructura diacrónica este campo transformacional que es la novela, encontraremos de nuevo la transformación, al nivel léxico del texto, en la selección y la articulación de la capa semántica de la red transformacional.

0.2. LA SELECCION DEL OBJETO

Antoine de La Sale, y aquellos textos suyos que constituyen el objeto de nuestro trabajo, son poco conocidos y poco estudiados. Estos escritos en prosa merecen, sin embargo, nuestro interés; por un lado a causa de su fecha de aparición, por el otro a causa de la estructura ingenuamente clara de su textura, que permite el análisis de este proceso lento y delicado que es la estructuración de la novela.

Antoine de la Sale nació en la región de Arles hacia 1385-6, y las últimas huellas de su vida se pierden hacia 1460. Es, por consiguiente, contemporáneo de la Guerra de los Cien Años, de la Batalla de Orleáns (1428) y de la muerte de Juana de Arco (1431). Durante su vida se desarrolla, por lo demás, una febril actividad eclesiástica, que da testimonio de las crisis en el pensamiento de la época: El Concilio de Basilea (1431-1439), el Concilio de Constanza (1414-1418), atestiguan la inquietud de la Iglesia ante el quebrantamiento del antiguo modo de pensar (pensar teológico, simbólico). Si esta época febril no entra directamente como «imagen» en los libros de Antoine de La Sale, sí penetra en ellos de un modo más profundo a través de la sacudida estructural del discurso que se manifiesta y que marca el paso desde un tipo de discurso medieval hacia un tipo de discurso Renacimiento, con mucho de supervivencia del primero y numerosas mutaciones hacia el segundo. Los textos de Antoine de La Sale nos interesarán precisamente por este aspecto, sin que pretendamos acentuación alguna del valor personal del autor o de la importancia estética de la obra. Es más bien por su carácter anónimo, o, si se quiere, por su «insignificancia», que estos escritos merecen nuestra atención como lugar de un cambio estructural.

En tiempos de Antoine de La Sale, Italia, que él

conocía por numerosos viajes efectuados (1407, 1409-11, 1420, 1422, 1423, 1425 y 1437), ha terminado ya su renovación. Se ha dado ya Petrarca (1304-1374), así como Dante (1265-1321). La vida de un eminente contemporáneo, Donatello, cubre casi la misma extensión temporal (1386-1466) que la vida de La Sale. En Francia, la poesía está representada por Charles d'Orléans (1391-1455) y Christine de Pisan (1363-1431). El «Roman de la Rose» hace tiempo que ha sido escrito (1280), Rutebeuf ha hecho su aparición (muerto en 1285), y François Villon abandona París el mismo año en que se concluye «Jehan de Saintré», y empieza a errar por los caminos de Francia. Pero *la prosa se halla todavía en sus balbuceos.* Commines aparece una generación más tarde (1445-1509).

En este contexto, la novela de Antoine de La Sale «Jehan de Saintré», que constituirá el centro de nuestro estudio, posee una originalidad inesperada. (Vamos a referirnos esporádicamente a las otras obras del mismo autor, no menos interesantes, pero sí más alejadas de nuestra intención.)

La vida agitada de Antoine de La Sale le pone en contacto con la agitación social, política y cultural que vive su tiempo: en la encrucijada de dos épocas, La Sale posee rasgos de lo antiguo por su educación y su posición social, pero se muestra también sensible a lo nuevo, gracias a la movilidad de su existencia y a los numerosos y distintos encuentros que puede realizar. Después de haber terminado sus primeros estudios en Provenza, Antoine de La Sale se convierte en paje de Luis II, rey de Sicilia, desde la edad de catorce años. Después de algunas campañas en Italia, tras la muerte del duque Luis III, el rey René, sucesor del duque, le nombra preceptor de su hijo Jean de Calabre. Hacia 1442 inicia su carrera de escritor: es la fecha de terminación de «La Salade», un compendio de textos históricos, geográficos, jurídicos, éticos, etc. En ellos aconseja al rey la tolerancia y el respeto al pueblo: «Le

peuple ne soit point appressé ne plus pillié» (cap. 5); «il n'est rien que le prince doye tant doubter que la faim entre son peuple; car le peuple affamé est de telle condicion qu'il n'a en lui conseil, amour, pitié, foy, menasse en aultre esgart de devoir quelconque soit» (cap. 6). La parte más sorprendente, la cuarta, que trata del paraíso y de la «royne Sibille», es una descripción onírica en la que se mezclan detalles históricos sobre las herejías y las actividades de los papas.

En 1448, Antoine de La Sale abandona los reyes de Anjou y entra al servicio de Luis de Luxemburgo, conde de Saint Paul, cesando todo tipo de campaña y desplazamiento. Lleva una vida de hombre de gabinete y prosigue su trabajo de escritor: el 20 de octubre de 1451 en Châtelet-sur-Oise, termina «La Sale», un manual para sus tres alumnos Jean, Pierre y Antoine. Se trata de una compilación de relatos e impresiones de viaje.

El año 1456 es el año de «Jehan de Saintré». El 14 de diciembre de 1458 ve el final de «Reconfort de Madame de Fresne», y en 1459 Antoine de la Sale termina su «Traité des anciens tournois et faits d'armes», especie de ensayo «científico» y «técnico» de la época.

Dotado de una cultura medieval y nutrido de la literatura y la tradición cortesanas, por un lado, y escolásticas por el otro, Antoine de La Sale compone sus libros sobre la base de temas cortesanos o de guerra; los realiza siguiendo los fines didácticos y las prescripciones de una lógica y de una fabricación escolástica de la escritura. Antoine de La Sale, paje, soldado y preceptor, escribe para enseñar: sus libros están destinados a transmitir un saber a sus alumnos y a sus destinatarios en general. De aquí se desprende una de las leyes de la estructuración novelesca: antes de ser una historia (como es el caso del relato), la novela es una INSTRUCCIÓN, una enseñanza, un saber; digámoslo

así: un discurso didáctico. Emerge de la enseñanza al mismo tiempo (y más) que del relato épico (el cantar de gesta) y de la poesía cortesana. Para fines instructivos revalorizará los cantos de los trovadores, los libros sagrados y antiguos, así como el discurso enmascarado del carnaval.

Así situado en el cruce de múltiples tipos de discurso, la novela de Antoine de La Sale nos obligará, para comprender su estructuración, a recordar otros tipos de discurso que se entremezclan en esta «compilación». Porque, si las demás obras de Antoine de La Sale presentan esta compilación en estado bruto, sin mediación y sin otra participación del autor que la selección de los discursos y su ordenación, en «Jehan de Saintré» la compilación se ha vuelto una combinación orgánica de los diferentes textos en un cuerpo textual que posee sus leyes propias: la novela. Sin haber adquirido todavía la maestría de los novelistas que le sucederán, sin poder, por lo tanto, camuflar sus fuentes y recubrir con un enunciado omnisciente (el enunciado del autor) la totalidad de lo «real» extra-textual, Antoine de La Sale nos ofrece la posibilidad de seguir la propia elaboración del entramado novelesco. A lo largo de nuestro estudio nos veremos, pues, obligados a ampliar nuestro objeto más allá de los límites de los escritos de Antoine de La Sale, y a referirnos a textos y a discursos que forman parte de su laboratorio textual: la poesía cortesana, la escolástica, el discurso oral de la ciudad, el teatro cómico. Consideraremos estos discursos, así como los textos de Antoine de La Sale tomados a su nivel estructural, es decir, en tanto que organismos abstractos, sin tener en cuenta sus particularidades individuales, pero interesándonos por aquello que sea general y abstracto en su organización, y remita a un GÉNERO (tipo de discurso) más que a un fenómeno empírico (la obra).

Resumiendo: Nos parece justificable el intentar comprender las leyes de la elaboración de la novela en

el texto de Antoine de La Sale (con la ampliación del objeto que hemos indicado) por tres razones:

(1) CRONOLÓGICA. — «Jehan de Saintré» es la primera novela francesa escrita en prosa.

(2) ESTRUCTURAL. — Su organización retórica y su presentación escriptural, a causa de su proximidad a sus orígenes, indican claramente el proceso de trabajo que ha precedido a las obras maestras de la novela (Rabelais) en las que tal proceso es más difícil de captar.

(3) CULTURAL. — La aparición de los TEXTOS y los DISCURSOS exteriores es tan evidente en la obra de Antoine de La Sale, que nos permite aproximarnos, no solamente a la estructura, sino además a la ESTRUCTURACIÓN de la novela, es decir, a la diacronía de la novela.

Los historiadores de la literatura francesa dedican más bien poca atención a Antoine de la Sale y a «Jehan de Saintré», que es tal vez el primer texto en prosa que pueda merecer el nombre de novela, si consideramos como novela todo texto que revele el ideologema ambiguo del signo.

Un número muy reducido de estudios han sido consagrados a Antoine de La Sale y a sus libros. Entre los investigadores que han trabajado el tema, habría que citar en primer lugar a F. Desonay, editor de «Jehan de Saintré» (P. Champion y F. Desonay, edits., Antoine de la Sale, «Le Petit Jehan de Saintré» [París, 1926]), de «Le Paradis de la reine Sybille» (París, 1930), de «La Salade» y de «La Sale» (*Oeuvres complètes d'Antoine de La Sale*, t. I y II [1935 y 1941]). Además, ha consagrado a Antoine de La Sale y a sus escritos los estudios más intrincados, de los que hemos echado mano a lo largo de nuestro trabajo: «Antoine de La Sale, aventurier et pédagogue» (Liège, 1940); «Comment un écrivain se corrigeait au XVème siècle», *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire,* VI (1927), 81-121; «Le Petit Jehan de Saintré», *Revue du seizième siècle,* XIV (1927), 1-48, 213-280.

Los otros estudios (A. Bonarski, A. Coville, G. Doutrepont, J. Ferrier, M. Lecourt, etc.) son superficiales y poco convincentes. Todos ellos, incluso los de Desonay, tratan las referencias eventuales de los textos a las costumbres de la época, intentan encontrar «la clave» de los personajes identificándolos con las personas que La Sale tal vez conoció, acusan al autor de menospreciar los acontecimientos históricos de su época (la Guerra de los Cien Años, etc.) y de pertenecer, como un verdadero reaccionario, a un mundo ya pasado, etc. Sumergida en la opacidad referencial, la historia literaria no ha podido dar cuenta de la ESTRUCTURA TRANSITORIA de este texto, estructura que lo sitúa en el límite de dos épocas, y que muestra, a través de la poética ingenua de Antoine de La Sale, la articulación de este ideologema del signo que domina, hasta hoy, nuestro horizonte intelectual.

Toda novela contemporánea debatiéndose entre los problemas del «realismo» y de la «escritura» se aproxima a la ambivalencia estructural de «Jehan de Saintré». Situada en el extremo opuesto de la historia de la novela (en el punto en que la novela se re-inventa para pasar a una productividad escriptural que se acerca a la narración sin subordinarse a ella), la literatura realista de nuestros días recuerda el trabajo de organización de enunciados dispares a que se había librado Antoine de La Sale en el alba de la aventura novelesca. Este parentesco es flagrante, y, como el autor confiesa, DESEADO, en *La mise à mort* de Aragon, donde el autor (Antoine) se diferencia del actor (Alfred) y llega incluso a tomar el nombre de Antoine de La Sale.

Más todavía, el relato de Antoine de La Sale establece una división entre el relato y su propia escritura: de La Sale habla, pero también se habla escribiendo. La historia de Jehan de Saintré se une a lo histórico del libro y deviene, en cierto modo, su representación retórica, lo otro, el desdoblamiento.

Las citas, salvo indicación contraria, están tomadas de la edición de Jean Misrahi y Charles A. Knudson (París, Droz-Minard, 1965).

1

DEL SIMBOLO AL SIGNO

«La articulación de las culturas, en función del tipo de relaciones que mantengan con el signo, permitirá una clasificación provisional de las culturas.»

J. LOTMAN, «Problemas de la tipología de las culturas», *Information sur les sciences sociales* (abril-junio 1967), 33.

1.1. LA DISTINCION SIMBOLO/SIGNO

Consideraremos como novela aquel tipo de relato que se organiza de un modo claro a partir del fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento: el objeto de nuestro análisis, «Jehan de Saintré» de Antoine de La Sale, es un ejemplo de este tipo de relatos. Puede constatarse un esfuerzo de construcción de una misma estructura narrativa hacia el fin de la Grecia antigua, con lo que se ha venido en llamar «la menipea».[1]

Lo que caracteriza a estos dos tipos de relato (la

1. M. Bajtin, *Problemi poetiki Dostoïevskovo* (Problemas de la poética de Dostoyevski) (Moscú, 1963).

novela y la menipea) a pesar de sus diferencias, es el hecho de que sus estructuras sean testimonio de un mismo quebrantamiento del sistema épico (la república griega o el feudalismo europeo) y de una transición hacia un nuevo modo de pensar (la Grecia tardía después del siglo IV antes d. C. — el Renacimiento). Denominaremos esta transición un paso desde el SÍMBOLO al SIGNO, y postularemos que la novela es una estructura narrativa que refleja el ideologema del signo. Esto nos obliga a definir LA DIFERENCIA SÍMBOLO/SIGNO.

Es conocida la clasificación de los signos, admitida generalmente, hecha por Peirce al distinguir *icon*, *index* y *symbol*.[2] Esta distinción da cuenta del tipo de relaciones entre el signo y su objeto. El símbolo, que es lo que aquí nos interesa, se define así: «Refers to the object that it denotes by virtue of a LAW, usually an association of general ideas».

Nuestra distinción símbolo/signo, operatoria para una clasificación (tanto diacrónica como sincrónica) de los fenómenos discursivos (culturales) concierne a la tercera categoría de Peirce; el símbolo es interior a esta categoría y reposa sobre un doble criterio: (1) el tipo de relación entre «la réplica» (la unidad significante) y su «objeto» (el interpretante, la idea, el significado); (2) el tipo de encadenamiento en que pueden entrar las «réplicas».

Esta distinción se aproxima, por consiguiente, a la distinción hecha por Saussure: según su terminología, «le symbole a pour caractéristique de n'être jamais tout à fait arbitraire; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié».[3] Dicho de otro modo, en el símbolo, el objeto significado está REPRESENTADO a través de una relación-función de restricción por la unidad significante; mien-

2. Ch. S. Peirce, en J. Buchler (ed.), *Philosophical Writing of Peirce* (Nueva York, Dover Publications, 1955), p. 102.

3. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (París, Payot, 1960), p. 101.

tras que el signo, como veremos más adelante, simula no asumir esta relación que es, por lo demás, una relación debilitada que puede ser considerada, en rigor, como arbitraria.[4] Pero añadiremos a este criterio saussuriano (que de hecho es hegeliano, establecido ya en la filosofía de Hegel) de la distinción símbolo/signo, un criterio suplementario, «horizontal», a saber el modo de articulación de las unidades significantes entre sí.

1.2. PARTICULARIDADES DEL SIMBOLO

1.2.1.

La segunda mitad de la Edad Media (siglos XIII a XV) es un período de transición para la cultura europea: la cultura del signo reemplaza a la del símbolo.

El modelo del símbolo caracteriza la sociedad europea hasta los alrededores del siglo XIII y se manifiesta de un modo claro en su literatura y su pintura. Se trata de una práctica semiótica cosmogónica: sus elementos (los símbolos) remiten a una (de las) transcendencia(s) universal(es), irrepresentable(s) e incognoscible(s); conexiones unívocas ligan estas transcendencias a las unidades que las evocan; el símbolo no «se parece» al objeto que simboliza; ambos espacios (simbolizado-simbolizante), separados e incomunicados.

El símbolo asume lo simbolizado (los universales) como irreductible al simbolizante (las marcas). El pensamiento mítico que gira en la órbita del símbolo y que se manifiesta en la epopeya, los cuentos populares, los cantares de gesta, etc., opera con unidades simbólicas que son UNIDADES DE RESTRICCIÓN respecto a los

4. Para la crítica de la noción de la arbitrariedad del signo, Cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (París, Gallimard, 1966), p. 49.

universales simbolizados (el «heroísmo», el «coraje», la «nobleza», la «virtud», el «miedo», la «traición», etc.). La función del símbolo es, pues, según su dimensión vertical (universales-marcas) una función de RESTRICCIÓN. La función del símbolo en su dimensión horizontal (la articulación de las unidades significantes entre sí) es una función de huida de lo paradójico; puede decirse que el símbolo es horizontalmente ANTIPARADÓJICO: en su «lógica» se excluyen mutuamente dos unidades oposicionales.

Es conocida la dicotomía bíblica y agustiniana entre «el soplo de la vida» y el «polvo de la tierra». En el campo del símbolo, el mal y el bien son incompatibles, del mismo modo que lo son lo crudo y lo cocido, la miel y las cenizas, etc. Una vez existente, la contradicción exige de inmediato una solución; tal contradicción es, por lo tanto, ocultada y «resuelta», por consiguiente reservada.[5]

La clave de la práctica semiótica simbólica está dada desde el principio del discurso simbólico: el trayecto del desarrollo semiótico constituye un bucle cuyo fin está programado, dado de antemano en el principio (un bucle cuyo fin ES el inicio), ya que la función del símbolo (su ideologema) pre-existe al propio enunciado simbólico. Esto implica las particularidades generales de la práctica semiótica simbólica: la LIMITACIÓN CUANTITATIVA de los símbolos, la REPETICIÓN de los símbolos, y su carácter general.

El período que va de los siglos XIII al XV contesta al símbolo y atenúa sus efectos, sin que lo haga desaparecer por completo, sino, más bien, asegurando su

5. En la historia del pensamiento occidental científico aparecen sucesivamente tres corrientes fundamentales de la dominación del símbolo para pasar, a través del signo, hasta la variable: son el platonismo, el conceptualismo y el nominalismo. Cf. V. W. Quine, «Reification of Universals», *From a Logical Point of View* (Harvard University Press, 1953). Tomamos de este estudio la diferenciación de las dos acepciones de la unidad significante en el espacio del signo y en el espacio del símbolo.

transición hacia (y su asimilación por) el signo. La unidad transcendental que el símbolo sostiene —su pared de ultratumba, su hogar emisor— es puesta en entredicho. Así, hasta finales del siglo XV, la representación escénica de la vida de Jesucristo se inspiraba en los Evangelios, canónicos o apócrifos, o en la Leyenda dorada (cf. *Les Mystères,* publicados por Jubinal según el manuscrito de la Biblioteca Ste. Geneviève [hacia 1400]). A partir del siglo XV, el teatro se halla invadido por escenas consagradas a la vida pública de Jesús, y lo mismo sucede en el arte (cf. la Catedral de Evreux). Aquel fondo trascendental que evocaba el símbolo, parece tambalearse. Se anuncia una nueva relación significante entre dos elementos, situados ambos del lado de acá, «reales» y «concretos». En el arte del siglo XIII, los profetas se oponían a los apóstoles; ahora, en el siglo XV, los cuatro evangelios quedan situados paralelamente respecto no sólo a los cuatro grandes profetas, sino también respecto a los cuatro padres de la Iglesia Latina (san Agustín, san Jerónimo, san Ambrosio, san Gregorio Magno — cf. el altar de Notre Dame d'Avioth). Los grandes con juntos arquitectónicos y literarios no son ya posibles: la miniatura sucede a la catedral, convirtiendo el siglo XV en el siglo de los miniaturistas. La serenidad del símbolo es sustituida por la ambivalencia tensa de la conexión del SIGNO que apunta hacia una semejanza y una identificación de los elementos que une, a pesar de la diferencia radical que postula en principio. De aquí la insistencia obsesiva del tema del DIÁLOGO entre dos elementos IRREDUCTIBLES pero IDÉNTICOS (diálogo generador de lo patético y de lo psicológico) en este período de transición.

Así, los siglos XIV y XV abundan en diálogos entre Dios y el alma humana: «Dialogue du crucifix et du pélerin», «Dialogue de l'âme pécheresse et de Jésus», etc. En medio de este movimiento, la Biblia se moraliza (cf. la célebre «Bible moralisée» de la Biblioteca

del Duque de Borgoña), e incluso queda sustituida por «pastiches» que ponen entre paréntesis, y llegan a suprimir, el fondo transcendental del símbolo (la «Bible des pauvres» y el «Speculum humanae salvationis»).[6]

1.2.2.

Debilitada ya la relación entre unidad significante e idea, esta unidad va tomando «materialidad» y llega a olvidar su «origen». Así, hasta alrededores de 1350, es el VERBO, en tanto que Jesucristo, quien crea el mundo. Después, vemos aparecer un «anciano que mide la tierra con un compás y lanza al cielo el sol y las estrellas».[7] El Verbo, es decir, el «interpretante» (para emplear una terminología moderna) se desvanece, y sus réplicas se visualizan, se substantivan y encadenan horizontalmente del lado de acá del mundo. Ya no es el verbo (Jesucristo como idea) quien RETIENE EL SENTIDO, sino que es la combinación de las «marcas» (las imágenes del anciano, del cielo, las estrellas) quien lo PRODUCE.

Comprenderemos ahora por qué, en el movimiento de la destrucción del símbolo, la ideología de la CREACIÓN que dominaba el arte gótico y daba nacimiento a sus admirables conjuntos arquitectónicos, cede su puesto a la ideología de la IMITACIÓN. Una gran difusión de los grabados sobre madera, por ejemplo, expresa el cambio de las necesidades estéticas respecto a la época precedente, dominada por las construcciones monu-

6. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (París, 1925).

7. BN franç. 5, f° 5 y 6 hacia 1350; franç. 22912, f° 2 V° ilustrado de 1371 a 1375; franç. 3, f° 5 y ss. fin del siglo XIV; franç. 9, f° 4 y 5, principios del siglo XV; franç. 15393, f° 3, inicio del siglo XV; franç. 247, f° 3, inicios del siglo XV.

mentales de Saint-Denis y de Chartres. «El mérito principal de estos grabados ingenuos», escribe E. Mâle, «consistía en que se parecían a sí mismos». Esta mutación es exponente de una ley: la unidad significante no remite ya a la «idea» que se perfilaría a través suyo en su inmensidad; por el contrario, la unidad significante deviene opaca, se identifica con sí misma, se «materializa», su dimensión vertical empieza a perder intensidad, y se acentúa su posibilidad de articularse con otras unidades significantes. De ahí el «fragmentarismo» de las obras de finales de la Edad Media: «Son capítulos aislados, nunca se trata de un relato completo».[8] Encontraremos de nuevo la imitación y la fragmentación en la novela de Antoine de La Sale, dando prueba de este modo de pensar transitorio entre el símbolo y el signo que estamos intentando clarificar.

Esta posibilidad de la unidad significante de articularse o bien con sí misma (por lo tanto de repetirse), o bien con otras unidades, a menudo opuestas, sustituye una estructura monovalente (la estructura simbólica) por una estructura heterovalente, desdoblada, binaria. A un nivel semántico, esta transición se manifiesta por el cambio de un discurso que predica «la bondad, la dulzura, el amor» (que domina el siglo XIII), por un discurso cuyo eje se halla en el SUFRIMIENTO, el dolor, la muerte. Retengamos el sema NEGATIVO en los lexemas «sufrimiento», «dolor», «muerte», e insistamos sobre el hecho de que se trata, aquí, de la introducción de una OPOSICIÓN, de una destrucción, de una aniquilación en el interior de lo que había sido considerado hasta entonces como homogéneo, unido y positivo. Es precisamente la introducción de esta negatividad lo que deviene la cuna de la psicología. Encontramos síntomas de ello en las PASIONES que tratan del sufrimiento de Jesucristo («De Planctu Mariae», atribuido a san Bernardo; «Dialogue de la Vierge et de

8. E. Mâle, *op. cit.*, p. 227.

Saint Anselme» sobre la pasión, etc.). También la pintura se deja influir por el desdoblamiento y la negatividad: aparecen imágenes del Cristo de la Piedad (1374: el sello de Jean, abad de Anchin, unos años más tarde, un libro de las horas de la Biblioteca Nacional, manuscrito de fines del siglo XIV).

La introducción de una ALTERIDAD o de una NEGATIVIDAD en la unidad significante se traduce asimismo en la aparición de figuras híbridas, dobles, ambiguas, que encontramos también en la Antigüedad, pero que aparecen igualmente a fines de la Edad Media. Estas figuras híbridas transportan lo fantástico y lo sobrenatural a un mundo «real», no guardando con la idea transcendental más que muy sutiles relaciones. Tal es, por ejemplo, la imagen de la Sibila que encontramos en Antoine de La Sale, en «La Sale». El siglo XIII conoce ya las Sibilas: Vincent de Beauvais nombra las dieciséis sibilas catalogadas por Varron; pero en Francia los artistas no representan más que a una, la «Sibila Eritrea», la terrible profetisa del juicio final.[9] En Italia se conoce otra sibila, la Sibila de Tibur, que parece haber salido al encuentro de Augusto, para anunciarle el reino de Dios.

En el siglo XV, las sibilas existen ya en toda Europa. La primera reproducción pictórica de una sibila se encuentra en el misal de la Sainte-Chapelle, ilustrado durante los últimos años del siglo.

La imagen de la sibila es, por decirlo así, la imagen de la infinitización del discurso, la palabra tomando cuerpo casi liberada de su dependencia simbólica y viviendo en la «arbitrariedad» del signo. La sibila habla todas las lenguas de este mundo sin más allá, posee el futuro, efectúa en y por la palabra síntesis inverosímiles. Las posibilidades ilimitadas del discurso, que el signo (la novela) va a intentar representar, son simbo-

9. E. Mâle, *op cit.*, p. 339 y ss.

lizadas en esta figura transitoria que realiza el arte de la última Edad Media.

1.2.3.

El nominalismo marca una etapa decisiva en el paso del símbolo al signo en el discurso medieval. Sobre todo en las doctrinas de Guillermo de Ockham, que se oponen violentamente a las de Duns Scoto y denuncian la imposibilidad de apoyar el dogma en la filosofía, el nominalismo toma su forma más neta. Se trata de un ataque contra la idea de SÍMBOLO bajo su aspecto REALISTA (doctrina de inspiración platónica que considera que los universales o las unidades abstractas son independientes del intelecto, doctrina representada por Santo Tomás y Duns Scoto) y bajo su aspecto CONCEPTUALISTA (que considera que los universales existen, pero son producto de la inteligencia). No forma parte de nuestra intención el hacer un análisis detallado de las ideas de Guillermo de Ockham.[10] Anotemos solamente que, muy extendidas en el siglo XIV (eran llamadas *nominales* o *terministae,* pero también *moderni*), tales ideas se hallaban en el ámbito de las luchas filosóficas, sobre todo en París, y de un modo especial en la Facultad de las Artes: el 25 de Septiembre de 1339 son condenadas; el 29 de diciembre de 1340, son prohibidas gran número de tesis de tipo ockhamista y nominalista. Retengamos a efectos de nuestro trabajo algunos puntos esenciales de estas tesis.

10. Cf. sobre él, R. Gulluy, *Philosophie et théologie chez Guillaume d'Occam* (Lovaina, 1947); C. Michalski, «Les courants philosophiques à Oxford et à Paris pendant le XIV^e siècle», *Bulletin de l'Académie polonaise des sciences et des lettres* (1920), 59-88; id., *Les sources du christianisme et du scepticisme dans la philosophie du XIV^e siècle* (Cracovia, 1924).

Ante todo, rehúsan todo tipo de existencia real de los universales, desequilibrando así el sistema simbólico al privarlo de su soporte. De esto se sigue que lo singular no puede ser universal, y, por consiguiente, se pone el acento en la singularidad de cada cosa («término»), que se vuelve autónoma respecto a su fondo transcendental: «Es falso que una cosa sea singular bajo un concepto, y universal bajo otro, pues una cosa que es en sí singular no es universal de ningún modo y bajo ningún concepto». Toda realidad es pues singular, hecha de términos independientes, libres de toda determinación extrínseca. El universal no existe más que en el concepto. Contrariamente al conceptualismo lógico que dominaba en París a lo largo del siglo XIV, y que sostenía que el universal tenía un tipo de realidad propia, un *esse obiectivum*, Guillermo de Ockham enseñaba el «conceptualismo psicológico» identificando la representación mental y el acto de conocimiento. Habiendo distinguido el CONCEPTO del TÉRMINO, y valorizando este último en detrimento del primero, el nominalismo abre el camino a un pensamiento que operará con TÉRMINOS (NOMBRES) en tanto que SIGNOS (y ya no símbolos). Construye la realidad como una combinación de términos (signos) y libera, por ello, las ARTES (en la Facultad de las Artes es donde Guillermo de Ockham cuenta con el mayor número de adeptos) convirtiéndose en la filosofía (inconsciente) de la creación novelesca. Puesto que Dios no es alcanzable más que a través de una definición nominal, la SERIE DE LAS DEFINICIONES NOMINALES (como lo es también la novela, según veremos en Antoine de La Sale) revela una ciencia REAL, distinta de la ciencia de los conceptos (la filosofía) y la del lenguaje (la gramática, la lógica). Concebida la novela como un DISCURSO, es decir, como una acumulación de definiciones nominales, permanece to-

11. Cf. E. Gilson, *La philosophie au moyen âge* (París, Payot, 1962), p. 657.

davía teológica (puesto que es todavía expresiva), pero su teología no es ya la del símbolo: la novela EXPRESA a través de «nombres» (de «cosas») «independientes» una idea extrínseca a su orden de existencia y encadenamiento.

1.2.4.

Esta desconceptualización, que es una desimbolización de la estructura discursiva, se expresa netamente por el proceso de PERSONIFICACIÓN de las entidades del discurso simbólico, tales como las VIRTUDES y los VICIOS (por no tomar más que un ejemplo que encontraremos de nuevo en «Jehan de Saintré»). La Edad Media contaba con siete virtudes: tres teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y cuatro cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). Antoine de La Sale conserva también siete «dont trois sont divines, les quatre sont morelles, dont les trois qui sont divines sont foy, espérance, charité, et les quatre morelles sont prudence, actrempence, force et justice» (p. 39). El siglo XV empieza a personificar las virtudes sin conceder atributos a estos personajes. Gerson, en el Prólogo a su diatriba contra el *Roman de la Rose,* Alain Chartier, en la *Consolation des trois vertus,* Georges Chastelain, en su *Temple de Boccace,* hacen hablar y actuar a las Virtudes, llegan incluso a describir sus vestidos, sin decir nunca nada de sus atributos.[12] Se observa el mismo proceso en los Vicios.

En «Jehan de Saintré» encontraremos este discurso concerniente a las virtudes y los vicios en los consejos introductorios de la Dame que da lecciones de savoir-vivre a Saintré. En estas máximas, las virtudes

12. Cf. E. Mâle, *op. cit.*

y los vicios no están personificados, y son más bien exponente de un tipo de pensamiento anterior a la propia organización novelesca.

Por el contrario, personificadas, es decir, convertidas en signos, significantes por sí mismas y sin apoyarse en la idea que representan o en propiedades de sentido (en atributos) que habrían podido tener de un modo independiente de la combinatoria (del relato) a que pertenecen, estas unidades (vicios, virtudes) constituyen un ejemplo chocante de la mutación de aquellos modos de pensar que hemos definido como propios de la transición del símbolo al signo.

1.3. PARTICULARIDADES DEL SIGNO

1.3.1.

El signo que se perfila a lo largo de estas mutaciones conserva las características fundamentales del símbolo: la irreductibilidad de los términos, es decir, en el caso del signo, del referente al significado y del significado al significante, y, a partir de eso, de todas las «unidades» de la propia estructura significante. Así, el ideologema del signo, en sus líneas generales, es parecido al ideologema del símbolo; el signo es dualista: jerárquico y jerarquizante. No obstante, la diferencia entre el signo y el símbolo se manifiesta tanto verticalmente como horizontalmente. En su función vertical, el signo remite a entidades de carácter menos vasto, más CONCRETIZADAS que el símbolo —se trata de universales REIFICADOS, devenidos OBJETOS en el sentido fuerte de la palabra; es decir, relacionado en una es-

tructura de signo, la entidad en cuestión (el fenómeno, o el personaje) es, de pronto, transcendentalizado, elevado al rango de una unidad teológica. La práctica semiótica del signo asimila de este modo el carácter metafísico del símbolo y lo proyecta sobre «lo inmediatamente perceptible»; así valorizado, «lo inmediatamente perceptible» se transforma en OBJETIVIDAD, lo cual será la ley maestra del discurso de la civilización del signo.

En su función horizontal, las unidades de la práctica semiótica del signo se articulan como un ENCADENAMIENTO METONÍMICO DE VARIACIONES que significa una CREACIÓN PROGRESIVA DE METÁFORAS.[13] Siendo los términos oposicionales siempre exclusivos, quedan presos en un engranaje de múltiples variaciones, y siempre posibles (las «sorpresas» en las estructuras narrativas) que crea la ilusión de una estructura ABIERTA, imposible de terminar, con un fin ARBITRARIO. Así, en el discurso literario, la práctica semiótica del signo se manifiesta, durante el Renacimiento europeo, por vez primera de un modo evidente, en la novela de aventuras organizada sobre la base de lo imprevisible y la sorpresa como reificación, al nivel de la estructura narrativa, del juego de posibilidades propio a toda práctica del signo. El trayecto de este encadenamiento de variaciones es prácticamente infinito —de ahí la impresión de un final arbitrario. Impresión ILUSORIA que define a toda «literatura» (todo «arte»), ya que este trayecto está programado por el ideologema constitutivo del signo, a saber, por la evolución diádica cerrada (finita) que: (1) instaura una jerarquía referente-significado-significante; (2) interioriza estas díadas oposicionales hasta el nivel de la articulación de los términos, y se construye, como el símbolo, como una SOLU-

13. «La novela se acerca, desde un punto de vista formal, al sueño; ambos pueden ser definidos por la consideración de esta curiosa propiedad: todas sus variaciones les pertenecen» (Valéry).

CIÓN DE CONTRADICCIONES. Si en una práctica semiótica exponente del símbolo, la contradicción estaba resuelta por una conexión del tipo de la DISYUNCIÓN EXCLUSIVA (la no-equivalencia) o de la NO-CONYUNCIÓN (—/—), en una práctica semiótica exponente del signo la contradicción se resuelve en una conexión del tipo de la NO-DISYUNCIÓN (—v—) (volveremos a ello).

1.3.2.

Esta posibilidad del signo de crear un sistema abierto de transformación y de generación había sido señalado por Peirce al hablar del símbolo que, para él, «opera ante todo por contigüidad instituida, aprendida, entre significante y significado (se trata pues de la expresividad del símbolo que se reúne con la del signo, que es lo que aquí nos interesa, y, por consiguiente, las opiniones sobre el símbolo son válidas para el signo): «Toda palabra es un símbolo. El valor de un símbolo consiste en ayudar a hacer racionales el pensamiento y la conducta, y permitirnos predecir el futuro... Todo lo que es verdaderamente general se relaciona con un futuro indeterminado, pues el pasado no contiene más que un conjunto de casos particulares que ya se han realizado efectivamente. El pasado forma parte del puro hecho. Pero una ley general no puede realizarse plenamente; es una potencialidad; su modo de ser es un *esse in futuro*».[14] Interpretemos: el ideologema del signo significa una infinitización del discurso que, liberada relativamente de su dependencia del «universal» (del concepto, de la idea en sí), deviene una posibilidad de mutación, una constante transformación que, si bien sometida a un significado, es susceptible de múltiples generaciones, por lo tanto, de una proyección

14. Charles Sanders Peirce, *Existential Graphs*, obra póstuma con este subtítulo: *Mi obra maestra*.

hacia lo que no es, pero que SERÁ, o, mejor, PODRÁ SER. Y este FUTURO no es asumido por el signo como obedeciendo a una causa extrínseca, sino como una transformación posible de la combinatoria de su propia estructura.

1.3.3.

Resumiendo, digamos que el signo como ideologema fundamental del pensamiento moderno y como elemento de base de nuestro discurso (novelesco) posee las siguientes características:

—No se refiere a una realidad única y singular, sino que EVOCA un conjunto de imágenes y de ideas asociadas. Tiende a desprenderse del fondo transcendental que lo sostiene (puede decirse del signo que es «arbitrario»), permaneciendo expresivo.

—Es COMBINATORIO, y por ello CORRELATIVO: su sentido es resultante de la combinatoria de la que todo signo participa con los demás signos.

—Encubre un principio de TRANSFORMACIÓN (en su campo se engendran las estructuras, y se transforman hasta el infinito).

2

EL METODO TRANSFORMACIONAL Y SU APLICACION SEMIOTICA

«Usando distintos principios, comprende la generación y la corrupción como la reunión y separación de partes de elementos:

No hay nacimiento de la nada.

Mezcla solamente, intercambio que distribuye las cosas mezcladas.»

ARISTÓTELES, *De Generatione et Corruptione,* A. 1.

«...The syntax of a language in terms of two systems of rules: a *base system* that generates deep structures and a *transformational system* that maps these into surface structures. The base system consists of rules that generates the underlying grammatical relation with an abstract order (the rewriting rules of a phrase-structure grammar); the transformational system consists of rules of deletion, rearrangement, adjunction, and so on.»

N. CHOMSKY, *Cartesian Linguistics,* p. 42.

2.1. EL METODO TRANSFORMACIONAL

2.1.1. La transformación: ciencia y método

El análisis transformacional de las estructuras sintácticas (AT) y la gramática generativa (GG) que podría representarse como un algoritmo de generación de la lengua a partir de un corpus de elementos y mediante determinadas reglas, no son solamente unas disciplinas ligadas a los nombres de Zellig S. Harris y Noam Chomsky, y que permiten a las ciencias del lenguaje sintetizar un texto como un mecanismo lógico, o bien que están en la base de la traducción automática. Más allá de tal alcance inmediatamente práctico, el análisis transformacional y la gramática generativa transforman actualmente nuestro pensamiento sobre la lengua, y, de ahí, la aproximación a todos los sistemas significantes. En el lugar del método analítico que dominaba la lingüística clásica, e incluso la lingüística estructural, la gramática generativa inaugura una aproximación sintética a la lengua. Si, a la luz de AT y de GG, la lengua aparece como una síntesis, esta síntesis no es el resultado estático de un proceso de síntesis, sino este propio proceso.[1]

No sabríamos cómo señalar la importancia de esta concepción de la lengua para un proceder dialéctico que desearía ver a la semiología construirse a partir de una ciencia dialéctica.

Es este cambio de la concepción de la lengua que AT y GG han producido a lo largo de los últimos años, lo que llamaremos método transformacional, intentando ver en qué medida es aplicable fuera de la sintaxis

1. Cf. D. S. Worth, *Transformation Criteria for the Classification of Predicative Genetive Constructions in Russian* (Teddington, Middlesex, National Physical Laboratory, 1961).

y de la gramática, en la aproximación a sistemas semióticos complejos, tales como la novela.

Noam Chomsky define la GG como «un sistema de reglas que relaciona las señales con interpretaciones semánticas».[2] Al distinguir las dos estructuras superficial y profunda, Chomsky señala que «la incapacidad de la estructura superficial de indicar relaciones gramaticales semánticamente significantes (es decir, de servir de estructura profunda) es un hecho fundamental que ocasiona el desarrollo de la gramática generativa... La estructura superficial es "labeled bracketing" y la estructura profunda debe distinguirse, por lo general, de la estructura superficial». Transponiendo esta reflexión al plano de una estructura discursiva más amplia que la proposición, por ejemplo a la novela, podemos avanzar que la incapacidad de la estructura manifiesta de la novela para indicar semánticamente las relaciones estructurales significantes, es uno de los hechos fundamentales que justifica, por un lado, la aplicación del método transformacional al estudio de la novela, y, por otro, origina el propio campo transformacional de la novela. Ahora bien, como escribe Lévi-Strauss, «una fidelidad demasiado literal al método del lingüista traiciona la realidad de su propio carácter».[3] Deberemos, pues, evitar convertir nuestro esquema transformacional de la novela en una «pura tautología», pero usarlo como un medio de investigación que podría revelar aquello que un análisis estructural inspirado en la fonología no es capaz de descubrir, a saber: EL PROCESO DE ESTRUCTURACIÓN de esta organización, dinámica ya al nivel de su sintagmática explícita, que es la novela.

2. N. Chomsky, *Topics on the Theory of Generative Grammar* (La Haya, Mouton, 1966), p. 18.

3. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (París, Plon, 1958), p. 43.

2.1.1.1. *Definición de la transformación en la lingüística americana.* — La noción de transformación fue introducida en la lingüística por Z. Harris.[4]

Su definición de la transformación, así como también otras definiciones establecidas por otros autores, suponen dos momentos principales:

(1) se conserva la EQUIVALENCIA de los morfemas integrantes de una sola e idéntica clase gramatical (o equivalencia de las proposiciones en un texto).[5]

(2) se conserva la equivalencia del medio sintáctico que envuelve al morfema, es decir, las relaciones sintácticas directas entre los morfemas (las proposiciones respectivamente).[6]

4. Z. Harris, en su estudio «Co-occurrence and Transformation in Linguistic Structure», *Language* 33. 3 (1957). define así la transformación: «If two or more constructions (or sequences of constructions) which contain the same n classes (whatever else they may contain) occur with the same n- triples of members of these classes in the same sentence environment..., we say that the constructions are transforms of each other, ant that each may be derived from any other by a particular transformation. For example, the constructions N *V v N* (a sentence) and *N's Ving* (a noun phrase) are satisfied by the same triples of N, V and N (*he, meet, we; foreman, put up, list*, etc.), so that any choice of members which we find in the sentence we also find in the noun phrase and vice versa: *He meets us, he's meeting us...*, where the class members are identical in the two or more constructions we have a reversible transformation, and may write e.g. N_1 *v* VN_2, N_1*'s Ving* N_2 (and the set of triples for the first = the set for the second)».

5. Z. Harris, en «Discourse Analysis» señala que «N_1 V N_2 is equivalent to N_2's V- en by N_1» y precisa también el concepto de equivalencia como sigue: «We do not claim that two equivalent sentences necessarily mean exactly the same thing, or that they are stylistically indifferent. But we do claim that not all sentences are equivalent in this sense». Cf. también Z. Harris, *Methods in Structural Linguistics* (Chicago, 1951); *String Analysis of Sentence Structure* (The Hague, Mouton, 1962), «Linguistic Transformations for Informational Retrieval», en *The Desingn of New Systems* (= *Intellectual Problems*, Area 5).

6. Así, N. Chomsky define la transformación como sigue: «If T_{el} is an elementary transformation, then for all integers i, n and the strings $x_1..., x_n, y_1..., y_n$, it must be the case that T_{el}

Todas estas definiciones de la transformación se limitan a describir la relación entre dos construcciones, relación de transformación de una respecto a la otra. Las propias transformaciones están dadas de un modo arbitrario bajo la forma de una lista de REGLAS DE TRANSFORMACIÓN. Pero, «las necesidades del modelaje contemporáneo de la lengua plantean a la lingüística estructural un nuevo problema: la definición de la transformación debe contener una descripción del tipo de cálculos transformacionales».[7] Para llegar a tal definición se imponen algunas modificaciones del modelo chomskiano, modificaciones en las que seguiremos los trabajos de Saumjan.

2.1.1.2. *El modelo transformacional aplicativo.* — Siendo el modelo transformacional un modelo explicativo, está en principio destinado a estudiar las estructuras profundas de la lengua. Ahora bien, este modelo opera con unos «strings» que nos sitúan al nivel superficial de la lengua (la actuación). El modelo transformacional mezcla pues las estructuras profundas (de la com-

---

(i; x_1..., x_n) is formed from T_{ei} (i; y_1,... y_n) by replacing y_i in the latter by x_i, for each i, n».

La equivalencia del contexto de x_i y y_i está garantizada por una condición suplementaria: cada transformación es el reflejo de un árbol sintáctico sobre otro, de modo que x_i y y_i se hallan en relación unívoca entre sí. Cf. N. Chomsky «On the Notion "Rule of Grammar"», *Structure of Language in its Mathematical Aspects. Proceedings of Symposia in Applied Mathematics*, XII (1961), 20.

Por su parte, D. S. Worth, *op. cit.*, insiste en el hecho de que «si en una proposición dada está compuesta de las palabras X + Y + Z, aplicamos a X todas las transformaciones posibles en el interior de las clases, constatando cuáles serán las transformaciones que generarán» (del mismo modo habrá que operar con Y y Z).

7. S. K. Saumjan, «La gramática transformacional y el modelo aplicativo de generación», *Transformacionnyi metod v strukturnoï lingvistike* (El método transformacional en la lingüística estructural) (Moscú, 1964), 53.

petencia) con las estructuras superficiales (de la actuación).

Por otro lado, la teoría transformacional entiende la gramática como un mecanismo que no engendra más que proposiciones; supone que las palabras (o incluso secuencias más largas que denomina los «base components of the syntax») están YA prefijadas. Para Chomsky, cada regla transformacional se presenta bajo la forma A→X, en la cual, al nivel de la estructura frásica, A es una categoría de transcripción simbólica, y X la categoría terminal que resulta de la transformación. La transcripción A nos proporciona los «base phrase-markers» al nivel de la transformación. Pero nada sabemos a propósito de la generación de estos «base phrase-makers» y de sus componentes.[8] Una concepción tal simplifica la imagen de la generación del lenguaje, puesto que silencia UNO de los aspectos del proceso generador de la lengua: la generación de las palabras. «No hay duda que la gramática generativa en el aspecto bajo el que se presenta actualmente, es errónea... No estará de más subrayar que uno de los defectos conocidos de la gramática generativa se halla en la parte que trata de los COMPONENTES y no en la parte que trata de la TRANSFORMACIÓN.» [9]

Asimismo, el «autómata» generador descrito por Chomsky, define tanto el comportamiento lingüístico de los emisores, como el de los receptores, sin que sea hecha distinción alguna entre la emisión discursiva SINTÉTICA de los primeros y la recepción discursiva ANALÍTICA de los segundos.

Las proposiciones generales son consideradas en tanto que realizaciones fonológicas, por lo tanto al nivel de la actuación, sin que el nivel de la competen-

8. N. Chomsky, *Topics in the Theory of Generative Grammar* (The Hague, Mouton, 1966), 51.

9. R. V. Lees, «O pereformoulirovanii transformacionnoï grammatiki» (De la re-formulación de la gramática transformacional), *Voprosy jazikoznanija*, 6 (1961), 48.

cia parezca ser entendido como nivel apto para el estudio de la proposición (y de cualquier organización textual).

Las modificaciones del modelo chomskiano de la transformación que para nosotros se imponen antes de su aplicación a una estructura discursiva más amplia (la novela) son, en resumen, las siguientes:

(1) Es necesario distinguir clara y rigurosamente los dos niveles de abstracción en el modelo generativo: el nivel de la COMPETENCIA y el nivel de la ACTUACIÓN. El modelo APLICATIVO de Saumjan resuelve, a nuestro entender, esta necesidad. Este modelo opera con COMPLEJOS en vez de operar con «strings», siendo definido el complejo como una serie ordenada de elementos cuyo orden carece de importancia. La relación: estructura de los complejos/estructura de los «strings», es equivalente a la relación competencia/actuación. En el modelo generativo aplicativo hay que distinguir dos tipos de reglas de generación de los complejos: (a) reglas de formación de los complejos; (b) reglas de transformación de los complejos. Las reglas de formación de los complejos se basan en la operación llamada de APLICACIÓN. Es sabido que tal operación se utiliza en lógica matemática y especialmente en la lógica combinatoria.[10] Esta operación binaria sirve, en la lógica combinatoria, para reducir las relaciones multivalentes a relaciones de tipo bi-valente, y, por consiguiente, como señala Saumjan, para transformar los cálculos de predicados múltiples en cálculos de predicados dobles. Saumjan revela de este modo que la aplicación es el análogo lógico del método lingüístico llamado componencial, que tiende a reducir las relaciones lingüísticas polivalentes a relaciones bivalentes. Pero, y eso constituye una diferencia considerable, mientras el método componencial supone una disposición lineal de los ele-

10. Cf. H. B. Curry, R. Feys, *Combinatory Logic*, I (Amsterdam, 1958).

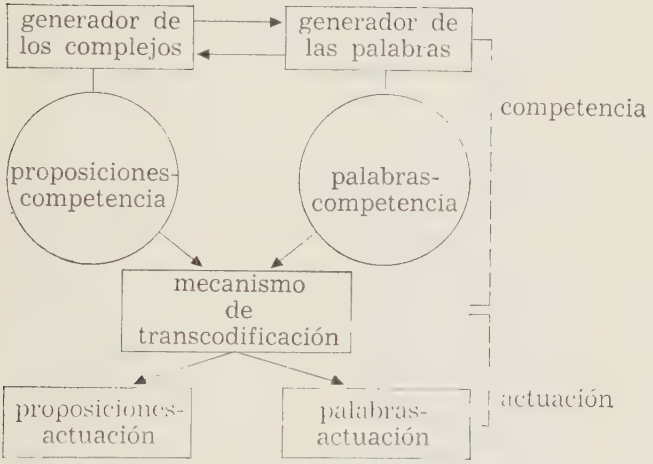
mentos de la relación, la aplicación en cuanto tal postula la no-linealidad de los elementos de la relación (aunque la transcripción meta-lingüística no pueda ser más que lineal). Con la ayuda de la APLICACIÓN, se obtienen diversos complejos, de tal modo que el modelo aplicativo no precisa REGLAS de transformación de los complejos. Así definido, el modelo generativo explica la transformación de un modo, por decirlo así, AUTOMÁTICO, mientras que, como es sabido, en el modelo de Chomsky la transformación está dada de antemano de un modo arbitrario por un número finito de reglas.

(2) Además de las clases de proposiciones posibles (S_1, S_2...) y de las funciones que las definen (f_i, $_i$), hay que introducir una nueva condición en la definición de la gramática generativa, que es la clase de las PALABRAS posibles (de «base components» o «phrase-makers») y de las FUNCIONES que las definen (e_i, $_i$). Los cálculos de los complejos y los cálculos de las palabras pueden ser representados en el modelo generativo aplicativo como dos generadores homomorfos (el generador de los complejos y el generador de las palabras). La interacción de estos dos generadores introduce la noción de generador de los «transforms», lo cual supone dos operaciones: la ampliación de los campos y el traslado de la aplicación. La primera aplicación de los cálculos exactos de todas las clases de palabras que forman parte del OPERANTE (el operante es la secuencia en la que se produce la transformación, o que es sujeto de la transformación) de la transformación, mientras que la segunda operación ofrece los cálculos de las aplicaciones entre las clases de las palabras dentro de los complejos.

(3) Distinguiremos un funcionamiento lingüístico propio del DESTINADOR y otro propio del DESTINATARIO, constituidos como sujetos a los dos lados de la cadena comunicativa y poseyendo características particulares. Este desdoblamiento se añade al modelo transformacional monolítico escindiéndolo en dos,

(4) Se impone un último desdoblamiento del estatuto de las PALABRAS y de las PROPOSICIONES, según que sean exponente de la primera o la segunda de estas estructuras: la competencia y la actuación. Distinguiremos un estatuto de las palabras-competencia y de las proposiciones-competencia y un estatuto de las palabras-actuación y de las proposiciones-actuación.

Así, el modelo transformacional aplicativo será un modelo de dos «niveles»:



Esquema 1

Distinguiremos, pues, tres tipos de cálculo en el modelo aplicativo: (1) el cálculo de complejos; (2) el cálculo de palabras; (3) el cálculo de las «transforms». Esta idea de la transformación rebasa los límites de la descripción sincrónica de la lengua y abre la posibilidad, como veremos más adelante, de un estudio de la ESTRUCTURACIÓN DIACRÓNICA.

2.2. LA APLICACION SEMIOTICA

2.2.1. El modelo transformacional aplicativo y los sistemas semióticos complejos

¿Qué puede concluirse de un análisis transformacional, tal como lo hemos definido, para el estudio de las prácticas semióticas irreducibles al lenguaje denotativo? ¿Podrá el análisis transformacional aportar una aproximación complementaria al método estructural en la formalización de lo que nuestra cultura denomina «literatura»?

2.2.1.1. *¿Conservación o transformación del «sentido» literario?* — El primer problema que plantea la extensión del método transformacional es el problema de la conservación del sentido durante la transformación. Puesto que no hay transformación posible (gramatical o sintáctica) más que cuando el operante y el resultado son equivalentes según su sentido, se presentan dos preguntas al examinar ya no el lenguaje denotativo, sino el discurso «literario»:

(1) ¿Es posible considerar equivalentes al nivel del significado dos discursos (o dos secuencias discursivas) reconocidos como distintos al nivel del significante? O, más bien, ¿qué lógica (qué ideología) dicta (presupone) esta equivalencia?

(2) Siendo el discurso literario, y con más razón la estructura de la novela, por su finalidad y por su organización, un devenir, un proceso, ¿en qué medida y a propósito de qué tipo de discurso literario puede hablarse de equivalencia de sentido más allá y a pesar de la transformación?

La respuesta a la primera pregunta, que la lingüís-

tica no parece plantearse, toma carácter de urgencia desde el momento que el análisis transformacional se vuelve un MÉTODO transformacional. Nos parece, en tal caso, que esta equivalencia de significados a pesar de la diferencia de significantes se inscribe en lo que se ha venido en llamar el pensamiento logocéntrico, es decir, el pensamiento de la identidad de lo mismo y del «querer decir» que, en el discurso literario, toman la forma de una exigencia fundamental de verosimilitud. Es esta exigencia de sentido (o de verosimilitud para la literatura) lo que supone una equivalencia de significado más allá de la diferencia de significantes: dicho de otro modo, el modelo transformacional (equivalencia del operante y del resultado de la transformación) es sólo válido en el marco del sentido (de la palabra) y de lo verosímil (de la retórica). Esta constatación [11] nos obligará a introducir más adelante otro nivel de análisis, un nivel exterior a la palabra (al sentido) y a la retórica (a lo verosímil): el nivel de la productividad textual.

Veamos ahora cómo el principio de equivalencia del sentido es inherente a un cierto modo de pensar, es decir, de qué modo está limitado histórica e ideológicamente.

2.2.1.2. *El texto cerrado. La programación inicial de la estructura novelesca.* — Al examinar el nivel de la sintagmática narrativa, observamos que la distribución de las secuencias, el orden de los acontecimientos y el juego de los actantes [12] representan una evolución, un

11. Para un estudio más detallado del problema del SENTIDO y de lo VEROSÍMIL en un texto literario, cf. nuestro artículo «La productivité dite texte», *Communication* 11 (1968), 59-83, reimprimido más tarde en *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse* (París, Ed. du Seuil, 1969).

12. La distinción actante/actor está tomada de A. J. Greimas, *Sémantique structurale.*

desarrollo, un cambio. Jehan de Saintré empieza siendo un simple paje, para terminar como guerrero famoso; la Dame, noble y secreta al principio, se transforma en malvada y merece el insulto al final, etc. Esta mutación, sin embargo, no es del orden del significado: es una mutación del SIGNIFICANTE NARRATIVO, de las figuras y las configuraciones del relato, sin alcanzar al significado que sos-tiene la distribución narrativa. Este significado [13] constituye lo que la retórica clásica denominó la moraleja del libro, lo que actualmente es llamado mensaje del discurso. Ahora bien, este MENSAJE, esta MORALEJA, este SIGNIFICADO constante que atraviesa el texto a pesar de la aparente transformación del código discursivo, los encontraremos tanto al principio del libro como al final. Hablaremos pues del texto novelesco como de un TEXTO CERRADO, añadiendo esta demostración a los argumentos que se refieren a la posibilidad de aplicación del modelo transformacional al análisis de la novela.

A vous, tresexcellent et trespuissant prince, monseigneur Jehan d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, marchis et marquis du Pont et mon tresredoubté seigneur. Aprés mes treshumbles et tresobeissans recommandacions, pour obeir a voz prieres qui me sont eniers commandemens, me suis delicté a vous faire quatre beaus traictiez, en deux livres pour les porter plus aisiement, dont ce premier parlera de une Dame des Belles Cousines de France, sans autre nom ne surnom nommer, et du tres vaillant chevalier le sire de Saintré. Le deuxieme sera des tresloailles amours et tres piteuses fins de messire Floridan, chevalier, et de la tres belle et bonne damoiselle Elvyde, desquelz le livre dont l'istoire est translatee de latin en francoiz ne les nomme point fors que l'istoire ainsi que de mot a mot s'ensuit. Et la troisieme istoire sera une addicion que j'ay traicte des croniques de Flendres, qui est tres belles choses a veoir (p. 1).

13. Volveremos en 2.2.2. y 2.4. a este problema de la distinción significante/significado en la estructura narrativa.

El texto de «Jehan de Saintré» se abre con una Introducción que forma (expone) todo el trayecto de la novela: Antoine de la Sale SABE lo que ES su texto («trois istoires») y POR QUE es (mensaje destinado a Jehan d'Anjou). Después de haber así anunciado su intención y el destinatario de ésta, completa, en veinte líneas, el primer bucle [14] que engloba el conjunto textual y el programa como intermediario de un cambio, es decir, como signo: es el bucle ENUNCIADO (objeto de intercambio)/DESTINATARIO (el duque, o, simplemente, el lector). Falta sólo explicar, es decir, llenar, detallar, lo que está ya conceptualizado, sabido, antes del contacto de la pluma con el papel: «L'istoire ainsi que de mot a mot s'ensuit».

Ahora puede ya anunciarse el TÍTULO «Et premierement l'istoire de madicte Dame des BELLES Cousines de Saintré», exigiendo un segundo bucle, situado éste al nivel temático del mensaje. Antoine de La Sale explica en resumen la vida de Jehan de Saintré hasta su fin («son trespassement de ce monde», p. 2). Así, sabemos YA cómo terminará la historia: el fin del relato se anuncia antes de que dé comienzo el propio relato. Así queda eliminado todo interés anecdótico: la novela se moverá en el marco vida-muerte, y no será más que una inscripción de VARIACIONES (de sorpresas) que no destruye la certeza del bucle temático vida-muerte que encierra el conjunto. El texto posee unos ejes temáticos: se va a tratar de un juego entre dos oposiciones exclusivas cuya denominación variará (vicio-virtud, amor-odio, alabanza-crítica: así, por ejemplo, a la apología de la dama-viuda en los textos romanos sigue siempre directamente las máximas de san Jerónimo), pero que poseerán siempre el mismo eje semiótico (positivo-negativo). Estas oposiciones se alternarán en un

14. El término es empleado por V. Sklovski en su estudio sobre «La construcción de la narración y de la novela», *Théorie de la littérature* (col. *Tel Quel*) (París, Ed. du Seuil, 1965), pág. 170.

recorrido que nada limita, salvo la presuposición inicial del TERCIO EXCLUSO, es decir, la selección inevitable de uno o el otro (la o exclusiva) de los términos.

Ahora bien, en el ideologema de la novela (como en el ideologema del signo) la irreductibilidad de los términos opuestos sólo se admite en la medida que el espacio vacío de la ruptura que los separa sea rellenado por combinaciones sémicas ambiguas. La oposición reconocida inicialmente (vida-muerte, amor-desprecio) y que origina el trayecto de la novela, se ve inmediatamente retraído por un ANTES para ceder, en un AHORA, a una red de elementos de relleno, a un encadenamiento de desviaciones que sobrevuelan los dos polos opuestos y, en un esfuerzo de síntesis, se resuelven en la figura del ENGAÑO y de la MÁSCARA. Se retoma así la negación por la afirmación de una duplicidad: la exclusividad de los dos términos que plantea el bucle temático de la novela, queda reemplazada por una POSITIVIDAD DUDOSA, de modo que la DISYUNCIÓN que abre la novela y que la cierra, cede su lugar a un SI-NO (a la NO-DISYUNCIÓN). Es precisamente alrededor del modelo de esta función que se organizan todas las figuras de doble lectura que contiene la novela: las trampas, las traiciones, los extranjeros, los andróginos, los enunciados con doble interpretación o con doble destino (al nivel del significado novelesco), los blasones, los «gritos» (al nivel del significante novelesco). El trayecto novelesco sería imposible sin esta función de la no-disyunción (volveremos a ello) que es el DOBLE, y que programa la novela desde el principio. Antoine de La Sale lo introduce con el enunciado de la Dame, doblemente orientado: en tanto que mensaje destinado a las acompañantes de la Dame y a la corte, este enunciado connota una agresividad con respecto a Saintré; en tanto que mensaje destinado al propio Saintré connota un amor «tierno» y «tentador». Es interesante seguir las sucesivas etapas de la revelación de esta función no-disyuntiva del enunciado de la Dame.

En un primer movimiento, la duplicidad de este mensaje es sólo conocido por el propio locutor (la Dame), el autor (sujeto del enunciado novelesco) y el lector (destinatario del enunciado novelesco): la corte (instancia neutra=opinión objetiva), así como Saintré (objeto pasivo del mensaje) son víctimas de la agresividad unívoca de la Dame con respecto al paje. El segundo movimiento desplaza la duplicidad: Saintré entra en ella y la acepta; por esta acción misma cesa de ser el objeto de un mensaje para volverse el sujeto de un enunciado cuya autoridad asume. En un tercer tiempo, Saintré olvida la no-disyunción; transforma en enteramente positivo lo que sabía que era TAMBIÉN negativo; olvida el disimulo y se deja llevar por el juego de una interpretación unívoca (por lo tanto errónea) de un mensaje siempre doble. El fracaso de Saintré —y el fin del relato— se deben a este error de sustituir, a la función no-disyuntiva de un enunciado, la aceptación de este enunciado como disyuntivo (unívoco).

La negación novelesca dispone, de este modo, de una doble modalidad: ALÉTICA (la oposición de los contrarios es necesaria, posible, contingente o imposible) y DEÓNTICA (la reunión de los contrarios es obligatoria, permitida, indiferente o prohibida). La novela es posible siempre que el alético de la oposición alcanza y se une con el deóntico de la reunión.[15] La novela sigue el trayecto de la síntesis deóntica para condenarla y para afirmar la oposición de los contrarios bajo el modo alético. El doble (la trampa, la máscara) que era la figura fundamental del carnaval [16] deviene así la base de ac-

15. Para estos términos, cf. von Wright, *An Essay on Modal Logic* (Amsterdam, North-Holland Pub. Co., 1951).

16. Nuestra concepción del doble y de la ambigüedad como figura fundamental de la NOVELA, y que la relaciona a la tradición oral del carnaval, al mecanismo de la risa y de la máscara, y a la estructura de la menipea, está en deuda con M. Bajtin, *Problemi poetiki Dostoïevskovo* (Problemas de la poética de Dostoyevski) (Moscú, 1963) y *Tvorchestvo François Rabelais* (La

ción de las variaciones que llenan el silencio impuesto por la función disyuntiva del bucle temático-programador de la novela. Así, la novela absorbe la duplicidad (el dialogismo) de la escena carnavalesca, pero la somete a la univocidad (al monologismo) de la disyunción simbólica que garantiza una instancia transcendental, el Autor, asumiendo la totalidad del enunciado de la novela.

Es, en efecto, en este preciso lugar del trayecto textual, es decir, después de la enunciación de la clausura (del bucle) toponímica (mensaje-destinatario) y temática (vida-muerte) del texto, que se inscribe la palabra «el Actor». Reaparecerá varias veces para introducir la PALABRA del que escribe la novela, bajo la forma de enunciado de un personaje de este DRAMA del que el actor es, también, autor. Jugando con la homofonía (latín: *actor-autor;* francés: *acteur-auteur*), Antoine de La Sale apunta a la propia derivación del ACTO de la palabra (el trabajo) en EFECTO discursivo (en producto) y, de ahí, a la propia constitución del objeto «literario». Para Antoine de La Sale, el escritor es a la vez actor y autor, lo que significa que concibe el texto novelesco como práctica (actor) y producto (autor), proceso (actor) y efecto (autor), juego (actor) y valor (autor) al mismo tiempo, sin que las nociones de obra (mensaje) y de propietario (autor) impuestas de antemano, hayan conseguido hacer olvidar el juego que las precede.

La noción de «autor» aparece en la poesía románica a principios del siglo XII: el poeta publica sus versos y los confía a la memoria de los juglares, de quienes exige una exactitud —el menor cambio de texto es percibido y juzgado: «Jograr braadador».[17] «Erron

---

obra de François Rabelais) (Moscú, 1965), cf. también nuestro «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique* 239 (1967), reimpreso en *Semeiotiké*.

17. Cf. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1957), p. 14, nota 1.

o juglar!» exclamaba condenatorio el trovador gallego y con eso y con el cese del canto para la poesía docta, el juglar queda excluido de la vida literaria; queda como simple músico, y aun en este oficio acaba siendo sustituido por el ministril, tipo del músico ejecutante venido del extranjero y que en el paso del siglo XIV al XV convive con el juglar.[18] Así se efectúa el paso del juglar como Actor (personaje de un drama, acusador —cf. en latín jurídico *actor* «acusador, regulador del proceso») al juglar como Autor (fundador, constructor de un producto, el que hace, dispone, ordena, genera, crea un objeto del que ya no es el productor, sino el vendedor —cf. en latín jurídico *auctor* «vendedor»).

La instancia de la palabra novelesca,[19] se inserta así en el enunciado novelesco y se explicita como constituyendo una de sus partes. Revela al escritor como actor principal del juego discurso que sigue, y por ello mismo enlaza los dos modos de la enunciación novelesca la NARRACIÓN y la CITACIÓN, en una única palabra de aquél que es a la vez SUJETO del libro (el autor) y sujeto-objeto del espectáculo (el actor), ya que en la no-disyunción novelesca el mensaje es a la vez discurso y representación. El enunciado del autor-actor se despliega, se desdobla y se orienta hacia dos vertientes:

(1) Un enunciado referencial, la NARRACIÓN —palabra asumida por quien se escribe como actor-autor;

(2) Unas premisas textuales, la CITACIÓN —palabra atribuida a otro, y cuya autoridad es asumida por aquél que se escribe como actor-autor. Ambas vertientes se entrelazan hasta confundirse: Antoine de La Sale pasa con facilidad de la historia «vivida» de la Dame des Belles Cousines, de la que es «testimonio» (de la narración) a la historia leída (citada) de Eneas y Dido, etc.

18. *Ibíd.*, p. 380.

19. Volveremos, en el cap. 3, a la topología de las instancias del discurso en el texto de la novela.

Digamos para resumir que el modo de enunciación novelesco es un modo inferencial: es un proceso en el que el sujeto del enunciado novelesco afirma una secuencia que es la CONCLUSIÓN DE LA INFERENCIA, a partir de otras secuencias (referenciales, por lo tanto narrativas, o textuales por lo tanto citacionales) que son las premisas de la INFERENCIA y, en cuanto tales, consideradas como verdaderas. La inferencia novelesca se agota en el proceso de nominación de las dos premisas, sobre todo en su encadenamiento, sin llegar a la conclusión silogística propia de la inferencia lógica. La función de enunciación del autor-actor consiste, pues, en aglutinar su discurso a sus lecturas, la instancia de su palabra a la de los demás.

Es interesante resaltar las palabras —agentes de esta indeferencia «IL ME SEMBLE de prime face que ensuis vouloit des anciennes vesves...», «si COMME DIT Viergilles...», «ET DIT SUR CE Saint Jerhom», etc. Se trata de palabras vacías que actuan a la vez como JUNTIVOS y TRANSLATIVOS. Como juntivos reúnen (totalizan) dos enunciados mínimos (narrativo y citacional) en el enunciado novelesco global —son pues internucleares. Como translativos, transfieren un enunciado desde un espacio textual (el discurso vocal) hasta otro (el libro) ocasionando un cambio de ideologema— son pues intranucleares.[20]

Los agentes inferenciales implican la yuxtaposición de un discurso encarnado en un sujeto y de un ENUNCIADO OTRO, distinto del del autor. Estos hacen posible la distinción entre el enunciado novelesco y su sujeto y su presencia para-sí, su desplazamiento desde un nivel discursivo (informacional, comunicativo) a un nivel textual (de productividad de sentido). A través del gesto inferencial, el autor rehúsa ser «testimonio» obje-

20. Para estos términos de la sintaxis estructural, cf. L. Tesnière, *Esquisse d'une syntaxe structurale* (París, Klincksieck, 1953). Cf. más adelante, cap. 5.2., la trasposición de los gritos y los blasones en un texto escrito.

tivo, posesor de una verdad que simboliza gracias al Verbo, para escribirse como lector o auditor que estructura su texto a través de una permutación de enunciados OTROS. Más que HABLAR, DESCIFRA. Los agentes inferenciales le sirven para remitir un enunciado referencial (la narración) a unas premisas textuales (las citas) y viceversa; establecen una similitud, un parecido, una igualdad de dos discursos distintos. El ideologema de lsigno se perfila aquí, una vez más, al nivel del modo inferencial de la enunciación novelesca: no admite la existencia de ningún OTRO (discurso) más que en la medida que pueda hacerlo SUYO.

La épica no conocía este desdoblamiento del modo de la enunciación: el enunciado del locutor de los cantares de gesta es unívoco, nombra un referente (objeto «real» o discurso), es un significante simbólico de los objetos transcendentales (de los universales). La literatura medieval dominada por el símbolo es, de este modo, una literatura «significante», «fonética», sostenida gracias a la presencia monolítica de la transcendencia significada.

La escena del carnaval introduce la doble instancia del discurso: el ACTOR y la MASA, siendo cada uno, por turno y simultáneamente, sujeto y destinatario del discurso; el carnaval es también este puente que une las dos instancias así desdobladas y en el que se reconoce cada uno de los términos: el autor (actor + espectador, cf. cap. 3.5. y 5.4.). Esta tercera instancia es la que la inferencia novelesca adopta y realiza en el enunciado del autor. Irreducible a todas las premisas que constituyen la inferencia, el modo de enunciación novelesca es el hogar invisible en que se cruzan lo fonético (el enunciado referencial, la narración) y lo escrito (las premisas textuales, la citación); es el espacio vacío, irrepresentable, que se señala con un «comme», «il me semble», «et dit sur ce» u otros agentes inferenciales que conducen, enredan, clausuran. Obtenemos así una tercera programación del texto novelesco

que lo termina antes del inicio de la historia propiamente dicha: la enunciación novelesca demuestra ser una inferencia no silogística, un compromiso del testimonio de la cita, de la voz y del libro. La novela sucederá en este lugar vacío, sobre este trayecto irrepresentable que reúne dos tipos de enunciados con «sujetos» DISTINTOS e IRREDUCTIBLES.

2.2.1.3. *El texto cerrado. La terminación arbitraria y el final novelesco.* — Toda actividad ideológica se presenta bajo la forma de enunciados composicionalmente TERMINADOS. Esta terminación debe distinguirse de la FINICIÓN ESTRUCTURAL a la que no pretenden más que determinados sistemas filosóficos (Hegel) e igualmente las religiones. Ahora bien, la finición estructural caracteriza, como hecho fundamental, este objeto que nuestra cultura consume como producto terminado (efecto, impresión) rehusando leerlo como proceso de productividad: la «literatura», en cuyo marco la novela ocupa un lugar privilegiado. La noción de literatura coincide con la noción de novela tanto por sus orígenes cronológicos como por el hecho de su cerrazón estructural.[21] La terminación explícita —el tópico de la conclusión— puede faltar a menudo en el texto de la novela, o ser ambiguo, o sobreentendido. Esta no-terminación no deja de subrayar la finición estructural del texto. Puesto que cada texto posee su propia finición estructural, aquí vamos a intentar esclarecer la finición estructural de «Jehan de Saintré».

La programación inicial del libro constituye ya su finición estructural. En las figuras que hemos descrito más arriba, los trayectos se cierran sobre sí mismos, vuelven a su punto de partida, o se recortan de tal modo, que definen los límites de un discurso cerrado. No es menos cierto que la terminación composicional

21. Cf. P. N. Medvedev, *op. cit.*

del libro vuelve a la finición estructural. La novela se termina con el enunciado del Actor que, después de haber llevado la historia de su personaje Saintré hasta la punición de la Dame, interrumpe el relato para anunciar su fin: «Et cy commenceray la fin de ce compte» (p. 307).

La historia puede ser considerada como acabada una vez completado uno de los bucles (resuelto en una de las díadas oposicionales) cuyo conjunto ha sido abierto con la programación inicial. Este bucle es la condenación de la Dame, lo que significa una condenación de la ambigüedad. EL RELATO termina aquí. Esta terminación del relato a través de un bucle concreto será llamado una RECUPERACIÓN de la finición estructural al nivel de la manifestación.

Pero esta finición estructural que se manifiesta una vez más en una concretización de la figura fundamental del texto (la díada oposicional y su relación con la no-disyunción) no es suficiente para que el discurso del autor pueda ser considerado cerrado. Nada puede dar fin —salvo arbitrariamente— al encadenamiento infinito de los bucles.

El verdadero golpe final está dado por la irrupción, en el enunciado de la novela, del propio trabajo que la produce, ahora, en esta página concreta. La palabra cesa al morir su sujeto, y es la instancia de la escritura (del trabajo) quien ocasiona esta muerte.

Una nueva rúbrica «El Actor» señala la segunda, y verdadera, reanudación del final: «Et cy donray fin au livre de ce tresvaillant chevalier qui...» (p. 308). Sigue un breve resumen del relato, para terminar la novela conduciendo el enunciado hasta el acto de la escritura: «Ores, treshault, excellent puissant prince et mon tresredoubté seigneur, se aucunement pour trop ou peu ESCRIRE je avoie failly...», «j'ay fait ce livre dit Saintré, que en façon d'une LETTRE je vous envoye...», y sustituyendo el pasado de la palabra, por el presente del grafismo: «Et sur ce, pour le PRÉSENT,

mon tresredoubté seigneur, autre ne vous escripts...» (p. 309).

En el doble aspecto del texto (historia de Saintré —historia del proceso de la escritura), reflejada la productividad escriptural en el relato, y siendo el relato interrumpido con frecuencia para que aparezca el acto productor, la muerte (de Saintré) como imagen retórica coincide con el final del discurso (la disolución del Actor). Pero —otro retroceso del lugar de la PALABRA—, tomando el texto el relevo de Saintré en el momento en que éste se calla, esta muerte no puede ya ser hablada, y es afirmada por una escritura (sepulcral) que la escritura (el texto de la novela) pone entre comillas.

Et quant le plaisir de Dieu fut a soy vouloir prendre son ame par la mort qui n'esparne nullui, le jour qu'elle clost la porte a la clarté de ses yeulz, il estoit le plus vaillant chevalier tenu du royaume de France, lequel de sa vie naturelle fina ses jours en Ville du Saint Esperit sur le Rosne, aiant prins tous les sains sacremens, ainsin que tous bons et vrais chrestiens doivent faire et en faisant sa sepulture en terre fut trouvé un petit escrinet ouquel avoit un brevet qui disoit: *Cy reposera le corps du plus vaillant chevalier de France, et plus, que pour lors sera.*

Duquel «plus» ilz dient qu'il se doit entendre le plus vaillant du monde qui a son temps fust. Donques, pour amour de ses vaillances, j'ay prins plaisir de veoir ou son corps gist, et de la lasme couchee sur lui prins en memoire les lectres entaillees qui en latin dient ainsi: Hic jacet dominus Johannes de Saintré, miles, senescallus Andegavensis et Senomanensis, camerariusque domini ducis Andegavensis, qui obiit anno domini millesimo CCC^mo^ Lxviij^o^ die xxv^a^ octobris, cuius anima in pace requiescat. Amen (pp. 308-309).

Además —un retroceso todavía, esta vez al lugar de la LENGUA—, esta cita de la inscripción de la tumba se da en una lengua muerta (el latín): en retirada respecto al francés, la cita alcanza el punto muerto en el que termina, no el relato (que terminó en el párrafo

anterior: «Et cy commenceray la fin de ce compte...»), sino el DISCURSO y su producto la «literatura»/la «carta» («et cy donneray fin au livre...»).[22]

El texto podría seguir con las aventuras de Saintré, o ahorrarnos varias de ellas, no por ello dejaría de ser un texto cerrado muerto-nacido: lo que acaba estructuralmente son las funciones cerradas del ideologema del signo que hemos expuesto anteriormente, y que el relato no cesa de repetir, sometiéndolas a variaciones. Lo que cierra composicionalmente el texto, y en tanto que hecho cultural, es la explicación del relato como texto escrito.

Así, a finales de la Edad Media, por lo tanto antes de la consolidación de la ideología «literaria» y de la sociedad de la que tal ideología se convierte en super-estructura, Antoine de La Sale termina doblemente su novela: como relato (estructuralmente) y como discurso (composicionalmente), y esta clausura composicional, por su propia ingenuidad, pone en evidencia un hecho importante que la literatura burguesa ocultará más tarde. Este es el hecho:

La novela posee un doble estatuto: Es un FENÓMENO lingüístico (relato), y al mismo tiempo un CIR-

22. La evocación de la práctica escriptural para dar fin a la obra es común en la Edad Media. Curtius evoca un ejemplo: Wieland termina «Idris und Zenide» así: «El pincel cae por sí solo de mis manos; que aquel que lo desee termine la imagen y esta obra». Por el contrario, la Antigüedad terminaba una obra evocando las circunstancias de la palabra: la puesta de sol (Ciceron, *De Oratore*, III, s. 209, cf. *Oeuvres Complètes de Cicéron* [París, Garnier, 1866-1874], v. III; Virgilio, etc.). Un solo topos de este tipo fue conservado por la Edad Media: «Hay que terminar, pues se acerca la noche».

De lo contrario, la epopeya no presenta finición estructural, y su final explícito es, o bien abrupto, o bien ausente (como en la *Eneida* o en *La Chanson de Roland*: «Ci falt la geste que Turoldus declinet»). Cf. E. R. Curtius. *La littérature européenne et le moyen âge latin* (París, P.U.F., 1956), p. 112.

La INVERSIÓN de este topos fue descubierta en Lautréamont por M. Pleynet, *Lautréamont par lui-même* (París, Ed. du Seuil, 1966).

CUITO discursivo (carta, literatura): el hecho de que sea un RELATO no es más que un aspecto —anterior— de la particularidad fundamental de ser LITERATURA. Estamos delante de una diferencia que caracteriza a la novela con respecto al relato: la novela es ya «literatura», es decir, un producto de la palabra, un objeto (discursivo) de intercambio, con un propietario (autor), un valor y un consumidor (público, destinatario). La conclusión del relato coincidía con la realización del trayecto de un bucle.[23] El fin de la novela, por el contrario, no termina con esta conclusión. La instancia de la palabra, a menudo bajo la forma de un epílogo, aparece al final para retrasar la narración y para demostrar que se trata en efecto de una construcción verbal dirigida por el sujeto hablante. La poesía de los trovadores, así como los cuentos populares y las narraciones de viajes, etc., introducen a menudo, para terminar, la instancia del locutor como testigo o participante al «hecho» explicado. Pero, en el caso de la conclusión de la novela, el autor no toma la palabra para dar testimonio de un «acontecimiento» (como es el caso en el cuento popular) ni para confesar sus «sentimientos» o su «arte» (como es el caso en la poesía de los trovadores), sino para atribuirse la propiedad del discurso que el autor había parecido ceder a otro (al personaje). El autor se expresa como el actor (el autor) de una PALABRA (no de una serie de acontecimientos) y persigue la extinción de esta palabra (su muerte) después de perder todo interés por los acontecimimientos (la muerte del personaje principal, por ejemplo).

El relato se presenta como historia; la novela como un discurso (independientemente del hecho que el autor —más o menos consciente— lo reconozca o no

23. «*Short story* es el término que denomina siempre a una historia, y que debe responder a dos condiciones: dimensiones reducidas y acento puesto en la conclusión.» B. Ejxenbaum, «Sobre la teoría de la prosa», *Théorie de la littérature*, p. 203.

como tal). En este sentido constituye una etapa decisiva en el desarrollo de la conciencia crítica del sujeto hablante con relación a su palabra.

Terminar la novela en cuanto que RELATO es un problema retórico, que consiste en retomar el ideologema cerrado del signo que la ha abierto. Terminar la novela en tanto que hecho literario (comprenderla en tanto que discurso=signo) es un problema de práctica social, un problema de texto cultural, y consiste en confrontar la palabra (el producto, la obra) con su muerte-la escritura (la productividad textual). Es aquí donde se abre una puerta hacia una tercera concepción del libro como TRABAJO, y ya no como fenómeno (relato) o literatura (discurso). Antoine de La Sale se queda, por supuesto, más acá de tal aceptación. El texto social que va a sucederle aleja de su escena toda producción para sustituir su producto (el efecto, el valor); el reino de la LITERATURA es el reino del VALOR COMERCIAL, y este valor oculta incluso lo que Antoine de La Sale había practicado en balbuceos: los orígenes discursivos del hecho literario. Habrá que esperar a que este texto social burgués sea puesto en duda, para que un planteamiento de la «literatura» (del discurso) se efectúe a través de la irrupción del trabajo escriptural en el texto.

Mientras tanto, esta función de la escritura como trabajo que destruye la representación (el hecho literario) permanece latente, incomprendida y no dicha, aunque a menudo funcionando en el texto, y susceptible de ser descifrada. Para Antoine de La Sale, como para todo escritor llamado «realista», la escritura es la palabra en cuanto ley (sin transgresión posible).

La escritura demuestra ser, para aquel que cree ser su «autor», una función que osifica, petrifica, detiene. Para la conciencia FONÉTICA del Renacimiento hasta hoy,[24] la escritura constituye un límite artificial, una

24. A propósito de las incidencias del fonetismo sobre la cultura occidental, cf. J. Derrida, *op. cit.*

ley arbitraria, una finición subjetiva. La intervención de la instancia de la escritura en el texto es a menudo la excusa usada por el autor para justificar el fin arbitrario de su relato. Así, Antoine de La Sale dice que escribe para justificar el final de su escritura: su relato es una carta en la que la muerte del «personaje» señala la detención del trazado. A la inversa, la muerte de Saintré no es la narración de una aventura: Antoine de La Sale, a menudo prolijo y repetitivo, se limita, para anunciar este hecho importante, a transcribir una lápida sepulcral, en dos lenguas: latín y francés...

Nos encontramos ante un fenómeno paradójico que domina, bajo aspectos distintos, toda la historia de la novela: la desvalorización de la escritura, su categorización como peyorativa, paralizante, mortuoria. Este fenómeno acarrea otro consigo: la valorización de la obra, del autor, del hecho literario (del discurso). La escritura no aparece más que para cerrar el libro (el discurso). Lo que lo abre, es la palabra: «dont ce premier parlera de une Dame des Belles Cousines» (p. 1). El acto de la escritura, que es el acto diferencial por excelencia, reservando al texto el estatuto de lo otro irreducible a su diferencia, que es también el acto correlacional por excelencia, evitando toda oclusión de las secuencias en un ideologema finito y abriéndolas a una disposición infinita, este acto será suprimido, y no se le evocará más que para oponer a la «realidad objetiva» (el enunciado, el discurso fonético) un «artificial subjetivo» (la práctica escriptural). Esta oposición fonética/escriptural, enunciado/texto, actualizada en la novela burguesa, con desvalorización del segundo término (de lo escriptural, del texto) confundió a los formalistas rusos permitiéndoles interpretar la intervención de la instancia de la escritura en el relato como una prueba de lo «arbitrario» del texto o de la llamada «literalidad» de la obra. Es evidente que los conceptos de *arbitrario* y de *literalidad* no pueden ser pensados

más que dentro de una ideología de valoración de la obra (fonética, discursiva) en detrimento de la escritura (de la productividad textual); o, lo que es lo mismo, dentro de un texto (cultural) cerrado.

2.2.2. Significante y significado de un sistema semiótico

En la oclusión de este texto cerrado, no obstante, tiene lugar un cambio, y encontramos por fin una situación narrativa bastante distinta de la situación inicial. Digamos que el significado novelesco aparece, de tal modo, escindido en dos. Por un lado, podremos hablar de un SIGNIFICADO LÓGICO, a cuyo nivel hemos establecido la EQUIVALENCIA entre la programación y la finición. Por otro lado, existiría un SIGNIFICADO RETÓRICO, a cuyo nivel constataríamos la diferencia entre el principio y el fin de la NOVELA. De tal modo, que el significado lógico asume el papel de un SIGNIFICADO NARRATIVO que permanece constante a lo largo de la transformación: una variación de este SIGNIFICADO TRANSCENDENTAL, emblema de todo discurso expresivo. Por el contrario, el significado retórico se presenta como el SIGNIFICADO NARRATIVO, variable y sometido a transformaciones. He aquí el esquema de este desdoblamiento, que hace posible la transformación narrativa en el marco del texto cerrado, así como el modelo transformacional que le sirve de notación.[25]

	operante	resultado
significado lógico = significado narrativo	programación = finición	
significado retórico = significado narrativo	programación ≠ finición	

25. Cf. N. Chomsky, *Topics on the Theory of Generative Grammar.*

Este esquema hace explícito el papel de la retórica y la lógica en el espacio novelesco, y revela su complicidad. Para que la narración novelesca pueda tener lugar, necesita determinadas bases, una constante anterior al trayecto de la ficción que constituye el SENTIDO INVARIABLE; es la lógica de la época, el pensamiento del momento histórico. Tal es el significado lógico, según hemos visto al analizar el texto de la novela; se observa ya en la equivalencia principio-fin, y reaparece en todos los bucles del relato. El nivel de este significado lógico que se convierte en el significado narrativo, es el nivel del armazón del texto, de los momentos de detención infligidos a la fluidez (a la infinidad virtual) del discurso. Ahora bien, obedeciendo a la topología del signo (por lo tanto de la palabra, de la expresión), el discurso novelesco se contrae, se retira del significado lógico y se desdobla así, creando una base significante que no es más que el significado retórico. Es al nivel de la retórica narrativa (del significante) que tienen lugar las variaciones y los juegos de los actantes, y toda la sintagmática específica del relato. La retórica narrativa aparece así como rebelde al sentido logocéntrico; parece minarlo, arruinarlo, o, cuanto menos, desviarlo. Pero este papel es falso. El significante narrativo, la retórica, no toca al significado; lo deja tal como está, se apoya en él para rebotar, pero vuelve a él, fiel, al final del relato. La retórica constituye por consiguiente la serie doble de las transformaciones, leíbles a condición de ser paralelas a la serie del sentido lógico constante. Lógica y retórica demuestran ser las dos caras indisolubles y condicionantes entre sí de un sólo e idéntico fenómeno: el campo transformacional del signo.

Esta observación nos parece válida para toda transformación SEMÁNTICA, incluida la semántica de los lenguajes naturales. Aunque sólo elaborado para la gramática y la sintaxis, el análisis transformacional opera en todo el sistema del signo, por lo tanto también en

su aspecto semántico, en la medida que tal análisis se apoya en la distinción significante/significado exigiendo una equivalencia al nivel del significado. Será entonces posible y necesario escindir en dos «el sentido» falsamente unitario: hablaremos de un sentido «significado» y un sentido «significante». El primero asumiría el papel de las constantes lógicas que dominan la comunicación, y gracias a las cuales es posible toda comunicación. El segundo sería el sentido retórico, el que escapa al sentido lógico sin que por ello lo destruya. Es evidente, entonces, que todo SENTIDO es una coexistencia de un testimonio lógico (históricamente definido y sometido a los fines de la comunicación) y de una transformación retórica (de una «literatura»).

2.3. LA DOMINANTE TRANSFORMATIVA

2.3.1. La función no-disyuntiva de la novela

El enunciado novelesco concibe la oposición de los términos como una oposición absoluta, no alternante, entre dos agrupaciones rivales y nunca solidarias, nunca complementarias, nunca conciliables en un ritmo indisoluble. Para que esta disyunción no alternativa pueda dar lugar al trayecto discursivo de la novela, debe quedar englobada por una función negativa: la no-disyunción. Esta interviene en un segundo grado, y en el lugar de una noción de INFINIDAD COMPLEMENTARIA A LA BIPARTICIÓN (noción que habría podido formarse a través de otro tipo de concepción de la negación, que podríamos denominar la negación dialéctica, y que supone que la oposición de los términos es pensada AL MISMO TIEMPO como una reciprocidad o una reunión simétrica), la no-disyunción introduce la figu-

ra de la trampa, de la ambivalencia, del doble. La oposición no alternante inicial demuestra ser una pseudo-oposición, a saber, la solidaridad de los contrarios. La vida se opone absolutamente a la muerte (el amor al odio, la virtud al vicio, el bien al mal, el ser a la nada) sin la negación complementaria con esta oposición que transformaría la bipartición en totalidad rítmica. Sin este doble movimiento negativo que reduce la DIFERENCIA de los términos a una DISYUNCIÓN radical con permutación de los dos términos, es decir, a un espacio vacío en el que los términos giran diluyéndose como entidades y transformándose en un ritmo alternante, la negación queda incompleta e incumplida. Al darse dos términos en oposición, sin que se afirme, a través del mismo proceso y simultáneamente, la identidad de los opuestos, el movimiento de la NEGACIÓN DIALÉCTICA queda desdoblado en dos momentos: (1) disyunción, (2) no-disyunción.

Este desdoblamiento introduce ante todo EL TIEMPO: la temporalidad (la historia) sería la DISTRIBUCIÓN ESPACIAL de la negación dialéctica, lo que se introduce entre dos escansiones (oposición-conciliación) aisladas, no alternantes. En otras culturas ha sido posible una negación radical (dialéctica) que aúna las dos escansiones en una totalización, evitando así la distribución espacial del proceder vegetativo (la duración) y poniendo en su lugar el vacío (el espacio) que produce la permutación de los contrarios.

El desdoblamiento de la negación dialéctica supone también una finalidad, un principio teológico (Dios, el «sentido»). Esto solo en la medida que, admitida la disyunción como fase inicial, se impone una síntesis de dos en UNO en un segundo tiempo, presentándose como una unificación que «olvida» la oposición, del mismo modo que la oposición no «suponía» la unificación. Si Dios aparece en un segundo tiempo para marcar la oclusión de una práctica semiótica organizada sobre la negación no-alternante, es evidente que esta oclu-

sión está presente ya en el primer tiempo de la simple oposición absoluta (la disyunción no-alternante).

En esta negación desdoblada es donde nace toda *mimesis*. La negación no-alternante es la ley del relato; toda narración está construida, se alimenta, de tiempo y de finalidad, de historia y de Dios. La epopeya y la prosa narrativa ocupan esta distribución y apuntan a esta teología que la negación no-alternante segrega. Deberíamos buscar en otras civilizaciones, para encontrar un discurso no-mimético, científico, o sagrado, moral, o ritual, que se construya diluyéndose a través de secuencias rítmicas, reuniendo en una acción concertante distintos pares sémicos antitéticos.[26] La novela no constituye una excepción de esta ley de la narración. Su particularidad en el conjunto de los relatos es que la función no-disyuntiva se concreta a todos los niveles (temático, sintagmático, actancial, etc.) del enunciado novelesco global. Por otra parte, es precisamente el segundo estadio de la negación no-alternante, a saber la no-disyunción, aquello que ordena el ideologema de la novela.

En efecto, la disyunción (el bucle temático vida-muerte, amor-odio, fidelidad-traición) enmarca la novela, y la hemos encontrado ya en las estructuras cerradas que programan el comienzo novelesco. Pero la novela no es posible más que cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada permaneciendo allí, confirmada y aprobada. La disyunción se presenta, de golpe, como un DOBLE más que como DOS IRREDUCTIBLES. Las figuras del traidor, del soberano ridiculizado, del guerrero vencido, de la esposa infiel, expresan esta función no-disyuntiva que se halla ya al inicio de la novela.

El tema del engaño parece preparar el terreno novelesco en Antoine de La Sale. Así, encontramos en «La

26. M. Granet, *La pensée chinoise* (París, Albin Michel, 1934), cap. «Le style», p. 80.

Salade» el siguiente subtítulo para el libro III: «...le tiers livre qui parle des tres plaisans fallasses ou tromperies, tant en fais d'armes comme en aultres manieres...». El segundo libro contiene «artimañas» de guerra tomadas de Valère Maxime y de Frontin.

Esta negatividad que el enunciado novelesco contiene e impone suele ser designado con el nombre de «ironía». Lukács, por ejemplo, escribe: «La ironía, esta libertad del escritor con respecto a Dios, es para la novela la condición transcendental que confiere objetividad a la estructuración».[27]

La epopeya se organizaba con preferencia sobre la función simbólica de la disyunción exclusiva o de la no-conyunción.[28] En la *Chanson de Roland* y todos los *Cycles de la Table Ronde*, el héroe y el traidor, el bueno y el malvado, el deber guerrero y el amor del corazón, se persiguen en una hostilidad inconciliable del principio al fin de la novela, sin que sea posible compromiso alguno entre ellos. Así, la epopeya «clásica», obedeciendo a la ley de la no-conyunción (simbólica) no puede engendrar caracteres ni psicologías.

En la epopeya, la individualidad del hombre está limitada por una remisión lineal hacia una de las dos categorías: los buenos y los malos, los positivos o los negativos. Los estados psicológicos parecen estar «liberados de caracteres. Pueden, por consiguiente, cambiar con extraordinaria rapidez, y alcanzar dimensiones increíbles. El hombre puede transformarse de bueno en malo, el cambio de los estados de ánimo es instantáneo».[29]

La psicología aparecerá con la función no-disyuntiva del signo, y hallará en su ambigüedad el terreno propio para sus sinuosidades.

27. G. Lukács, *op. cit.*, p. 89.
28. Cf. *supra*, cap. 1.
29. D. Litchasov, *Celovek v literature drevnej Rusi* (El hombre en la literatura de la Rusia antigua) (Moscú-Leningrado, 1958), p. 81.

Alois Richard Nykl[30] demuestra de qué modo, sin «influir» mecánicamente en la poesía provenzal, la poesía árabe CONTRIBUYÓ, por su contacto con el discurso provenzal, a la formación y el desarrollo de la lírica cortesana, tanto en lo que concierne a su contenido y sus géneros, como en lo que concierne al ritmo, el sistema de las rimas, de las estrofas, etc. Sin embargo, como lo prueba N. I. Konrad, el mundo árabe estaba en contacto, a su vez, por el otro extremo del imperio árabe, con Oriente y la China (en 751, a orillas del río Talasa se encontraron las armas del Califato de Bagdad y del imperio de Tan). Dos antologías chinas «Juefou» y «Jui-tai sin yun» que datan del siglo III-IV, recuerdan los temas y la organización de la poesía cortesana provenzal de los siglos XII-XV, pero los cantos chinos constituyen una serie DISTINTA y son exponente de otro modo de pensar. No cabe duda de que los contactos y las penetraciones son un hecho para las dos culturas —la cultura árabe y la cultura china (islamización de China, por un lado, y, por el otro, infiltración de la estructura significante/arte, literatura/china, en la retórica árabe, y, desde allí, en toda la cultura del Mediterráneo).[31]

A través de la epopeya puede, de todos modos, seguirse la aparición del DOBLE como precursor de la creación del TIPO. Así, hacia el fin del siglo XII, y sobre todo en los siglos XIII y XIV, se propaga una épica ambigua, en la que el emperador es ridiculizado, la religión y los barones devienen grotescos, los héroes cobardes y sospechosos («Pélérinage de Charlemagne»), el rey no sirve para nada, la virtud no es ya recompensada (Ciclo Garin de Monglan), el traidor se instala como actante principal (Ciclo Doon de Mayence, poema «Raoul

30. *Hispano-arabic Poetry on its Relations with the Old Provençal Troubadours* (Baltimore, 1946).

31. N. I. Konrad, «Problemas de la literatura comparada actual», *Izvestija Akademii nauk URSS* (serie literatura y lenguaje), 18, 4 (1959), 335.

de Cambrai»). Ni satírica ni elogiosa, ni estigmatizante ni aprobadora, esta epopeya da prueba de una práctica semiótica doble, fundada en la semejanza de los contrarios, alimentándose de mezcla y de ambigüedad. En esta transición del símbolo al signo, la literatura cortesana del mediodía francés presenta un interés particular.

Investigaciones recientes han encontrado analogías entre el culto a la Dama en la literatura meridional y la antigua poesía china. Podría concluirse que se trata de una influencia, sobre una práctica semiótica con «oposición no-disyuntiva» (el cristianismo, Europa), de una práctica semiótica jeroglífica basada en la «disyunción conjuntiva» (la negación dialéctica) que es también y ante todo una disyunción conjuntiva de dos sexos irreductiblemente diferenciados, y al mismo tiempo semejantes. Esto explicaría el hecho de que, durante un largo período, una importante práctica semiótica de la sociedad occidental (la poesía cortesana) atribuye al OTRO (la Mujer) un papel estructural de PRIMER ORDEN. Sin embargo, en nuestra civilización, presa en la transición del símbolo al signo, el himno a la disyunción conjuntiva se transforma en una apología de sólo uno de los términos oposicionales: el Otro (la Mujer), en quien se proyecta y con quien se funde el Mismo (el Autor, el hombre). Repentinamente, se produce una exclusión del Otro que se presenta inevitablemente como una exclusión de la mujer, como un no-reconocimiento de la oposición sexual y social.[32] El orden rítmico de los textos orientales que organizan los sexos (las diferencias) en una disyunción conjuntiva (la hierogamia) se ve sustituido por un sistema con-

32. «El cariz que en todos los órdenes va tomando la existencia europea anuncia un tiempo de varonía y juventud. La mujer y el viejo tienen que ceder durante un período el gobierno de la vida a los muchachos, y no es extraño que el mundo parezca ir perdiendo formalidad» (Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 65, Madrid, 1967).

céntrico (el Otro, la Mujer) que aparece sólo para permitir a los /Mismos/ su identificación con tal sistema. El centro de este sistema es pues un pseudo-centro, un centro mistificador, un punto ciego cuyo valor es asumido por este Mismo que se da al Otro (el centro) para vivir como uno, solo y único. De aquí, la positividad exclusiva de este centro ciego (la Mujer) que llega hasta el infinito (de la nobleza y de las «qualités du coeur»), borra la disyunción (la diferencia sexual) y se disuelve en una serie de IMÁGENES (del ángel a la Virgen). Así, el gesto negativo inacabado, retenido antes de haber designado al Otro (la Mujer) como opuesto(a) y al mismo tiempo igual que el Mismo (el hombre, el autor) y antes de ser él mismo negado por una correlación de los contrarios (la identidad del hombre y de la Mujer SIMULTANEA con respecto a su disyunción), este gesto es ya un gesto teológico. Llegado el momento, se une al gesto de la religión, y ofrece al platonismo su carácter inacabado.

Ha querido verse en la teologización de la literatura cortesana un intento de salvar la poesía de amor de las persecuciones de la Inquisición [33] o, al contrario, una penetración de las actividades de los tribunales de la Inquisición o de las órdenes de dominicos y franciscanos después de la derrota de los albigenses en la sociedad del mediodía.[34] Sean cuales sean los hechos empíricos, la espiritualización de la literatura cortesana estaba ya dada en la estructura de esta práctica semiótica que se caracteriza por una pseudo-negación y no reconoce la disyunción conjuntiva de los términos sémicos. En un ideologema tal, la idealización de la mujer (del Otro) significa la negativa de una sociedad

33. J. Coulet, *Le troubadour Guilhem Montahagal* (Toulouse, 1928) (Bibl. Méridionale, 12è série, IV).

34. J. Anglade, *Le trobadour Guirault Riquier: Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale* (1905); tesis presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de París para el Doctorado en Letras, Burdeos-París.

a construirse aceptando el ESTATUTO DIFERENCIAL pero NO-JERARQUIZANTE de los grupos opuestos, así como la necesidad estructural de esta sociedad de fijarse un centro permutativo, una entidad OTRA, que no posee valor más que como un OBJETO DE CAMBIO entre los demás. La sociología ha descrito de qué modo la mujer ha llegado a ocupar un lugar de centro permutativo (de objeto de cambio).[35] Esta valorización desvalorizante prepara el terreno a, y no se distingue fundamentalmente de, la desvalorización explícita de que será objeto la mujer a partir del siglo XIV en la literatura burguesa (los *fabliaux,* las *sotie,* las *farces*).

A medio camino entre los dos tipos de enunciado, la novela de Antoine de La Sale contiene los dos procesos: la Dame es una figura doble en la estructura novelesca. No es ya únicamente la amante divinizada, como lo exigía el código de la poesía cortesana, es decir el término valorizado de una conexión no-disyuntiva. Es también la infiel, la ingrata, la infame. Los dos términos atributivos, sémicamente opuestos en una no-conyunción, como lo exigiría una práctica semiótica exponente del símbolo (el enunciado cortesano), son agrupados en una sola unidad ambivalente que connota el ideologema del signo. Ni divinizada ni zaherida, ni madre, amante o enamorada de Saintré ni fiel al abad, la Dame constituye la figura no-disyuntiva por excelencia, el eje a cuyo alrededor gira la novela entera.

Saintré también forma parte de esta función no-disyuntiva: niño y guerrero, paje y héroe, engañado por la Dame y querido por el rey o por el compañero de Armas Boucicault (p. 141). Nunca masculino, niño-amante para la Dame o camarada-amigo compartiendo la cama del rey o de Boucicault, Saintré constituye el

35. Campaux, «La question des femmes au XV[e] siècle», *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger,* I (París, 1864), 458 y ss.; P. Gide, *Etude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne* (París, 1885), p. 381.

andrógino completo, la sublimación del sexo (sin la sexualización de lo sublime), y esta homosexualidad no es sino la introducción en el relato de la función no-disyuntiva de esta práctica semiótica de que forma parte. Constituye el eje-espejo en el que los demás argumentos de la novela se proyectan para fusionarse con sí mismos. Es el Otro que actúa como el Mismo para la Dame (el hombre que es niño, por lo tanto mujer, pero permanece opaco a la DIFERENCIA irreducible de ambos). Es el mismo, que es también el OTRO para el rey, los guerreros o Boucicault (siendo el hombre que es también la mujer que lo posee). La función no-disyuntiva de la Dame a la que Saintré es asimilado, le asegura el papel de un objeto de cambio en la Sociedad de los hombres; la función no-disyuntiva del propio Saintré, le asegura el papel de un objeto de cambio entre lo masculino y lo femenino de la sociedad; ambos papeles cierran el bucle de los elementos de un texto cultural dentro de un sistema estable dominado por la no-disyunción (el signo).

2.3.2. La transformación como no-producción

De todo lo que hemos descubierto en el propio texto de «Jehan de Saintré» referente a la no-disyunción, podemos concluir que si la programación inicial de la novela se repite en el final estructural después de una serie de transformaciones que estudiaremos más adelante, es importante subrayar que la posibilidad de esta transformación viene dada, no sólo por el desdoblamiento del sistema semántico de la novela en significante y significado narrativo, sino también por la especificidad de esta DIADA NO-DISYUNTIVA que abre y cierra la novela. Dicho de otro modo, al ser el dualismo de la novela un dualismo ambivalente, y presente como tal en el significado narrativo desde el principio (en el doble juego del escritor como Autor y Actor, en el dis-

curso «hipócrita» de la Dame, en las figuras dobles de la trampa, la máscara, el androginato, etc.), dibuja un campo de pensamiento DINÁMICO, TRANSFORMACIONAL. Este propio tipo de dualismo contiene en germen el proceso, el cambio. Afirmando una oposición diádica POSITIVO VS NEGATIVO (vida vs muerte, amor vs odio, etc.) pero subsumiendo en una vez esta oposición en una síntesis ambivalente (el si-no, el doble, la máscara, la traición, etc.), la no-disyunción novelesca revela un carácter triádico, de donde resulta su evolucionismo que recuerda la espiral hegeliana. El campo en que evoluciona la no-disyunción es un campo ternario, y por consiguiente jerárquico. Supone que la oposición de los dos términos (positivo vs negativo) está dominada por un tercer término (la síntesis ambivalente o la superación de la oposición en una entidad ambivalente valorizada). A diferencia de la épica, que estaba estructurada alrededor de una díada simétrica, la novela, por su función no-disyuntiva, aparece estructurada alrededor de una díada asimétrica. En esto recuerda el «dualismo concéntrico» de que habla Lévi-Strauss, oponiéndolo a un «dualismo diametral».[36]

36. «Existe, pues, una profunda diferencia entre el dualismo diametral y el dualismo concéntrico: el primero es estático, es un dualismo que no puede sobrepasarse a sí mismo; sus transformaciones no generan otra cosa que un dualismo semejante a aquel del cual se ha partido. Pero el dualismo concéntrico es dinámico, lleva en sí un triadismo implícito o, para decirlo con mayor exactitud, todo esfuerzo por pasar de la tríada asimétrica supone el dualismo concéntrico que es diádico, como ésta, pero asimétrico como aquélla.

Otra observación revela con igual claridad la naturaleza ternaria del dualismo concéntrico: es un sistema que no se basta a sí mismo y que siempre debe hacer referencia a su medio ambiente. La oposición entre terreno trabajado (círculo central) y terreno sin cultivar (círculo periférico) exige un tercer término, maleza o selva —es decir, tierra virgen— que circunscribe el conjunto binario pero también lo prolonga, porque el terreno trabajado es al terreno no cultivado como éste es al terreno virgen. En un sistema diametral, por el contrario, el terreno virgen representa un elemento no pertinente; las mitades se definen

Podemos decir que las observaciones de Lévi-Strauss que se refieren al dualismo diametral coinciden con aquello que nosotros hemos definido como el ideologema del símbolo, y por consiguiente del discurso épico, mientras que el dualismo concéntrico equivaldría a la no-disyunción del signo, por lo tanto, al discurso de la novela. El discurso épico (símbolo) no se supera a sí mismo; las figuras iniciales en las que se oponen sin equívocos los semas y los sintagmas positivos y negativos se definen por mutua relación en virtud de esta propia oposición. La distribución de las secuencias épicas en la *Chanson de Roland,* por ejemplo, sigue la lógica de una yuxtaposición de díadas exclusivas (diametrales) que nada perturba, ni tan sólo el traidor Ganelon. Este último se halla codificado, desde el principio, como traidor, es, por lo tanto, negativo desde el inicio, y su intervención en la acción narrativa no se transforma, no invierte el orden programado al principio. El discurso épico es así un discurso fácil de comprender como discurso cerrado, estático, idéntico a sí mismo. De ahí, también, la impresión que da la épica de ser un discurso que modela el ESPACIO (la narración épica acumula las mutaciones y las descripciones espaciales), pero se queda fuera del TIEMPO. La duración épica constituye una especie de instante en extensión, sin oscilaciones y sin inversión, sin sorpresa y sin suspense, es decir, ACRÓNICA Y AHISTÓRICA. La transformación que experimenta el discurso épico es una transformación estática, repetitiva. No encuentra el «significado» épico (que se resume en el dualismo diametral o la disyunción), sino que lo multiplica, repitiéndolo, a través de las transformaciones del «significante» épico.

---

una por oposición a otra, y la aparente simetría de su estructura crea la ilusión de un sistema cerrado» (Claude Lévi-Strauss, «Les organisations dualistes existent-elles?», *Anthropologie structurale,* pp. 147-180; versión castellana de E. Verón, Ed. Univ. de Buenos Aires).

Los análisis de Propp y Greimas sobre los cuentos populares preven aquel caso en que, en un determinado punto de su trayecto, el relato se invierte y los distintos contratos que definían las relaciones entre los actantes se transforman en su contrario. Pero después de esta «transformación», siendo ahora los términos distintos de lo que eran, éstos conservan su irreductibilidad simbólica entre sí (la disyunción). El héroe puede volverse un traidor, pero no puede entrar en la problemática de la coexistencia heroísmo-tradición.

Este tipo de «transformación» épica es claramente distinta del tipo de transformación novelesca. Esta última, como hemos indicado, no CAMBIA, en realidad, nada, puesto que las secuencias «transformadas» permanecen «equivalentes». Diremos que en la novela el héroe no se vuelve un traidor, sino que es *también* un traidor.

La función no-disyuntiva (ambivalente, concéntrica) de la novela, si bien figurando tanto al principio como al final de la novela, asegurando así la equivalencia de sentido entre el operante y el resultado, asegura al enunciado de la novela una dialéctica más sutil que la de la epopeya. Esta no-disyunción exige, en un momento determinado de la transformación, la aparición de un factor que TRANSFORMA la narración en el propio sentido de la palabra, es decir, la invierte, la cambia en su contrario sin suprimir por ello el parecido con la programación inicial (con el operante). La posibilidad, o, mejor, el estimulante para esta inversión, está DADO, pues, en la propia función del enunciado novelesco, en la medida en que este enunciado es ambivalente y asimétrico.

La asimetría y la ambivalencia en cuestión abandonan, por decirlo así, su núcleo semántico, se desplazan y se manifiestan al nivel de la sintagmática narrativa por una modificación de la INTRIGA, por un lado, y de los ACTANTES, por el otro. Esta sobredetermina-

ción del pensamiento novelesco por la no-disyunción (el dualismo concéntrico) señala el impacto teológico de este pensamiento y de toda la época que domina, a través del fantasma o del periodismo, la retórica política o la ideología científica; jerárquico o triádico, tal pensamiento es religioso aunque de un modo falso, lo que nos autoriza a decir que consiste en la teología unificada y unificante situándose por ello en la frontera (la salida) teológica. En efecto, aunque pretendiendo un desarrollo (significante) y apuntando a un fin (significado), la estructura de la novela (la estructura del signo) no PRODUCE nada «nuevo», sino que SE reproduce transformándose dentro del campo de posibilidades que ofrece lo que hemos denominado «la arbitrariedad» del signo (la distancia entre el significante y el significado). La transformación es la manifestación de esta no-disyunción que regula la relación entre significado y significante en el modelo del signo y de aquel discurso que participa del mismo ideologema.

El dualismo novelesco, no disyuntivo, crea el tiempo (que no la DURACIÓN épica) e impone al pensamiento la problemática de la TEMPORALIDAD. Diremos que existe el tiempo en la medida que existe la ambigüedad. No es una casualidad que la noción científica de transformación y con ella la lingüística transformacional aparezcan en el marco de esta civilización que podríamos denominar «novelesca» en el preciso momento en que el tipo de pensamiento novelesco (la función no-disyuntiva) domina nuestro horizonte intelectual. El análisis transformacional, exponente también de esta función, sería el espejo científico del discurso en que se debate nuestro pensamiento desde hace más de diez siglos. El análisis transformacional, aplicado en sentido inverso a un texto novelesco, hace patente su pseudo-dinamismo: la equivalencia de sentido que encierra la novela (el programa y el final) es exponente, a pesar de las transformaciones internas, del aspecto engañoso del «dinamismo» de la novela, y, por consi-

guiente, de todo dinamismo representativo, expresivo, «literario», que concierna al problema de la producción de sentido (de la producción del discurso). Aunque de un modo distinto, el discurso de la novela es tan cerrado, estático y retraído como el discurso épico. Su «dinamismo» está invalidado por el SUJETO (que escribe) que EXPRESA un significado anterior a su expresión, y que, por el propio principio de esta expresión, funda el signo. Pero tal como es, en sus limitaciones expresionistas, e incluso a causa de ellas, el discurso novelesco es perfectamente apto para un análisis transformacional, como lo es, tal vez, toda representación y todo fantasma.

Sería distinto para aquel texto que, renunciando a la representación, se convirtiera en la inscripción de su propia producción. Este es ya el caso, en nuestra cultura, de Mallarmé, Lautréamont, Roussel. Esta productividad textual, en la medida que atraviesa la representación (y el sentido), no es ya representable con los modelos del análisis transformacional.

2.4. LAS TRANSFORMACIONES SINCRONICA Y DIACRONICA

El análisis transformacional es un análisis sincrónico; describe las mutaciones del enunciado («novelesco») dentro del marco de un texto cerrado, sin preocuparse del proceso diacrónico que ha producido tal marco. Parece, sin embargo, ya posible, el utilizar la noción de transformación lingüística para estudiar el aspecto diacrónico de la lengua. Es sabido que en el estudio de la historia del lenguaje es posible plantear el principio de la equivalencia diacrónica, es decir, diferen-

ciar y aislar en una misma clase significada aquellas unidades que sólo son distintas al nivel del significante. Una empresa de este tipo no se distingue radicalmente del análisis transformacional sincrónico, a condición de que dispongamos de un número suficiente de datos. En el caso contrario, se impone una descripción PRONÓSTICA, tal como ha sido hecho por H. Spang-Hanssen.[37] Este examina la probabilidad de aparición o no-aparición de tal o cual entidad en un lugar determinado del texto, y es posible darse cuenta de que fue precisamente este problema lo que llevó a Harris, en el análisis sincrónico, a la noción de transformación. Podemos imaginar, finalmente, un tercer caso de aplicación diacrónica del método transformacional, en los casos en que los datos históricos de un período determinado son enormemente insuficientes o llegan a faltar por completo. Sería entonces necesario reconstruir el texto a partir de los datos anteriores, mediante una reconstrucción interior que permitirían los elementos pertenecientes a dos sistemas distintos. Dicho de otro modo, esta RECONSTRUCCIÓN INTERIOR permite distinguir e identificar algo que hasta el momento no se distinguía (digamos entre paréntesis que esto recuerda el papel del AT). Este resultado es posible gracias a la puesta en correlación del texto estudiado con textos anteriores o sincrónicos, pero en cualquier caso OTROS que el texto examinado. Todo intento de reconstrucción de un estado textual del que no poseemos un testimonio concreto, recuerda el proceso de generación de que participan las UNIDADES definidas según un esquema de correspondencias, y según las reglas de generación determinadas por las particularidades de la reconstrucción interior. Es evidente que, en una aproximación de este tipo, no se reconstruye el propio texto, sino el modelo de su sistema.[38]

37. Cf. H. Spang-Hanssen, *Probability and Structural Classification in Language Description* (Copenhague, 1959).

38. Cf. B. N. Toporov, «O transformacionnom metode» (So-

Un procedimiento parecido a la RECONSTRUCCIÓN INTERNA, y por lo tanto inspirado en el AT, podría ser utilizado en el estudio diacrónico de un texto literario. Para analizar, ya no la estructura, sino la ESTRUCTURACIÓN de la novela, la situaremos en el conjunto de los textos literarios anteriores o sincrónicos. Las distintas unidades que constituyen el texto de la novela y que no se distinguen (o se distinguen apenas) si sólo se observa el texto, revelan sus rasgos distintivos al atribuirlas a textos exteriores. Una vez distinguidas estas unidades, son sometidas a reglas de transformación en el marco del texto estudiado, lo que significa que experimentan las transformaciones sobredeterminadas por la función dominante (la no-disyunción) del enunciado novelesco. Constataremos, por ejemplo, que determinados enunciados del texto novelesco proceden del discurso publicitario de la época, otros de la literatura cortesana, los terceros de la escolástica, etc. Encerrado en la no-disyunción de la novela, estos enunciados, unívocos en otra parte, se vuelven ambivalentes en el texto novelesco. Sin embargo, a diferencia de lo que parece a primera vista, no nos hemos alejado de la definición estrictamente lingüística de la transformación que suponía una equivalencia de sentido a despecho de las diferencias de significante entre el operante y el resultado. Esto resulta evidente al recordar los dos niveles de transformación diacrónica, el nivel significante y el nivel significado, para comprender que se trata del mismo principio que para la transformación sincrónica. En efecto, si las unidades novelescas parecen ser las mismas que las unidades de ciertos discursos extra-novelescos, esto no es cierto más que desde la perspectiva de una lógica «universal», extra-textual y extra-retórica. No obstante, en el enrejado re-

---

bre el método transformacional), *Transformacionnyi metod v strukturnoĭ lingvistike* (Acerca del método transformacional en la lingüística estructural) (Moscú, 1964), 74-87.

tórico, es decir, en el texto literario como estructura particular, estas unidades poseen un estatuto distinto del que poseían en los discursos extra-novelescos, y, por consiguiente, tampoco es el mismo su estatuto SIGNIFICANTE. Su sentido (significado) es también distinto, ya que es determinado, transformado por la función dominante de la novela (la no-disyunción). Incluso, pues, en un sistema retórico OTRO, las unidades significantes actúan, con relación a su contexto de partida, de un modo DISTINTO, es decir, en tanto que SIGNIFICANTES (su significado es también, a este nivel, un significante, en el sentido que lo hemos definido en 2.2.2.) distintos de esta equivalencia de sentido (lógico) que no hace más que señalar su pertenencia a otros textos. En una perspectiva diacrónica, la EQUIVALENCIA que asedia el espacio de la transformación, pierde su significación y no aparece más que como indicador indispensable para la transformación.

El problema de la diacronía narrativa (de la estructuración retórica) demuestra que el principio de equivalencia de sentido es sólo válido en un análisis sincrónico y en el interior de una sola e idéntica estructura discursiva. Tal principio supone un espacio neutro y un tiempo muerto, en el que los significantes diferentes serían idénticos a sí mismos en tanto que significados. Este espacio neutro y tiempo muerto constituyen el espacio y el tiempo de una lógica determinada, la de la Palabra, de la cual hemos señalado más arriba [39] los fundamentos históricos e ideológicos, pero no por eso ajena a un universalismo. La pretensión de tal universalismo permanece oculta en un análisis estrictamente lingüístico. Se descubre en el momento en que el método transformacional es aplicado al análisis de un texto literario que es, por definición, una transformación del discurso denotativo. Esto no impide que para una aproximación científica estemos obli-

39. Cf. 2.2.1.1.

gados a tener en cuenta esta equivalencia, y que no podamos hacerlo de otro modo; incluso si constatamos que no existe una equivalencia de sentido, ni de significante, entre el operante y el resultado de una transformación diacrónica, no constatamos tal cosa más que suponiendo tal equivalencia como virtualmente imposible, y esto a causa de la equivalencia gramatical (lógica) entre el operante y el resultado.

Está claro, por consiguiente, que en la aproximación transformacional, la especificidad del texto literario con respecto a un texto denotativo, sólo aparece en el eje DIACRÓNICO. Es precisamente en la diacronía donde el diálogo de varios textos elimina la fijación de sentido impuesta por el AT, y demuestra el mecanismo de la transformación global (significante/significado) que denominaremos una PRODUCTIVIDAD TEXTUAL. Esta productividad [40] es sólo apreciable, al nivel de la ACTUACIÓN TEXTUAL, en la intertextualidad, es decir, en el cruce de la modificación recíproca de las unidades pertenecientes a textos distintos.

Así, para estudiar la estructuración de la novela como una transformación, la consideraremos como un DIÁLOGO de múltiples textos, como un DIÁLOGO TEXTUAL, o, mejor dicho, como una INTERTEXTUALIDAD. Constatamos así, que la aceptación de la novela como una transformación, implica que sea abordada «como un sistema que no se basta a sí mismo y que debe remitirse al medio envolvente».[41] La noción de transformación diacrónica nos va a permitir, por un lado, definir la especificidad del discurso llamado literario como una intertextualidad. Definiremos como literatura todo discurso que sea exponente del modelo intertextual, es decir, que tome cuerpo añadiendo a la SUPERFICIE de su propia estructura definida por la relación sujeto/destinatario, el espacio de un texto extraño, al que mo-

40. Volveremos a ello en el cap. 2.6.
41. Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 168.

dificа. Por otro lado, la noción de transformación diacrónica nos autoriza a añadir, al modelo generador del texto novelesco, el mecanismo de la intertextualidad.

2.5. LA DELIMITACION DE LOS NIVELES Y DE LAS UNIDADES DE TRANSFORMACION

Para estudiar la novela como una transformación, instituiremos dos niveles de análisis: el nivel de la GENERACIÓN TEXTUAL que corresponde a la competencia de la GG, y el nivel del FENÓMENO TEXTUAL, que corresponde a la actuación de la GG. En el primer nivel tratamos con un OBJETO ABSTRACTO que tolera una analogía abstracta con las situaciones narrativas tal como se presentan al «nivel» del fenómeno textual. El número de estas analogías abstractas al nivel de la competencia (del geno-texto) no está limitado, es prácticamente infinito. Este procedimiento de abstracción es necesario para poder hacer intervenir un SUJETO de la novela como posibilidad de una combinatoria novelesca.

El problema se complica cuando se trata de definir las «unidades» textuales que se aniquilarán en su interacción a lo largo de la transformación novelesca, para devenir otras tantas funciones.

Seguiremos primero el modelo transformativo aplicativo. Vamos a distinguir, por consiguiente, al nivel de la «competencia» (el geno-texto), la serie de los ACTANTES que corresponde a la serie de las palabras en el modelo transformacional aplicativo estrictamente lingüístico. Por otro lado, pero en relación bi-unívoca con la serie actancial, definiremos la serie de los COMPLEJOS NARRATIVOS que corresponde a la serie de los complejos en el modelo aplicativo lingüístico. Estando ambas series en generación recíproca, podríamos representar

la transformación de los actantes como dependiente TAMBIÉN de la serie de las transformaciones de los complejos. Dicho de otro modo, tanto los actantes como los complejos están sometidos a dos tipos de transformaciones: (1) en el interior de su propia serie, generándose mutuamente, siendo cada uno a su vez un operante y un operador, (2) en el exterior de su propia serie, entrando en relación de generación con la serie de correlación. Está claro que, según tal acepción de la transformación de los actantes y de las «situaciones» narrativas, es imposible considerar estas dos clases como dos entidades independientes. Los propios escritores han reaccionado contra la distinción mecánica entre los «tipos», por un lado, y los «acontecimientos» por el otro: «What is caracter but the determination of incident? What is incident but the illustration of caracter?».[42] No hay actantes fuera de la interdependencia de los complejos. Si persistimos en la idea de aislarlos en series distintas, es sólo para hacer evidente su mutua dependencia.

Nos parece imposible considerar una tipología de los relatos (o de las demás estructuras discursivas: los dramas, las novelas, etc.) solamente en función de los actantes o de las situaciones narrativas. Así, varias veces en la historia de la teoria literaria, se ha intentado definir el elemento mínimo del relato, y reconstruir a partir del mismo y con la ayuda de la aritmética más simple, la totalidad de la narración. A. N. Vesselovsky, tanto al estudiar el folklore como la literatura antigua y medieval, vio este elemento mínimo en el ASUNTO, que definió como «la unidad narrativa más simple, lo correspondiente, en imágenes, a los distintos problemas del pensamiento salvaje o del mantenimiento de las costumbres».[43] V. I. Propp, siguiendo un método parecido, quiso agotar el registro de todos los «asun-

42. Henry James, *op. cit.*

43. A. N. Vesselovski, *Istoričeskaya poetika* (Poética histórica) (Leningrado, 1940), p. 500.

tos» posibles de los cuentos fantásticos (en su terminología el asunto es denominado «función»), y obtuvo 31 funciones sobre un corpus de 100 cuentos: «Uno de los miembros de la familia se va de casa», «se efectúa una prohibición al héroe», «se levanta la prohibición», etc.[44] Lo cierto es que estas funciones nada nos dicen acerca de la particularidad del cuento fantástico, porque no pueden ser puestas en correlación entre sí: se prohíbe algo al héroe, pero no al traidor, se castiga al traidor, pero no al héroe, etc. (Señalemos entre paréntesis que las funciones de Propp, puestas de este modo en correlación, revelan la disyunción del símbolo y de la epopeya.) «El pensamiento sincrético operaba con totalidades que eran por sí mismas pequeños asuntos, y que pasaban de un cuento a otro sin cambiar; por lo demás, la diferenciación ulterior de las funciones de Propp carece de sentido.» [45] Además, los cambios estructurales del pensamiento a través de los siglos han traído consigo diferenciaciones cada vez más sutiles en el interior de lo que ha sido denominado un «asunto» o una «función», y en primer lugar en la relación sujeto/predicado como partes constituyentes de la función, lo que hace que se compliquen las relaciones entre los elementos narrativos, y sitúa la frase canónica en un puesto central, en la base del relato moderno. A este respecto nunca insistiremos bastante acerca de la ingenuidad que supone el reducir la diversidad de la dramaturgia mundial a treinta [46] o incluso doscientas mil [47] situaciones dramáticas.

Para nosotros, los complejos narrativos constituyen, en la sintagmática de la novela, los análogos de los sin-

44. V. Propp, *Morfologija skazki* (Morfología del cuento popular) (Leningrado, 1928), pp. 36-72.

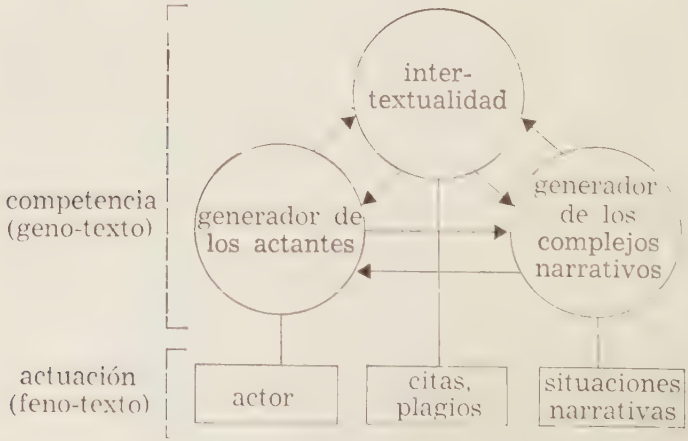
45. B. F. Egorov, «Los sistemas semióticos más simples y la tipología de los temas», *Troudy po znokovym sistemam* (Trabajos sobre los sistemas significantes) (Tartu, 1965).

46. Cf. G. Polti, *Les 36 situations dramatiques* (París, 1894).

47. E. Souriau, *Les 200.000 situations dramatiques* (París. Flammarion, 1950).

tagmas verbales y nominales en la frase canónica. Es posible que un complejo esté constituido por un solo elemento, que en tal caso sería análogo a una PALABRA de la sintaxis en el lenguaje natural. Pero también puede suceder que un complejo narrativo esté constituido por varios elementos (actantes). Ello complica nuestro modelo, al estar sometidos los actantes, por sí mismos, a un proceso de transformación, formando parte de la transformación de los complejos.

Añadiremos al generador de los complejos y al generador de los actantes un tercer generador: la intertextualidad. Intentaremos situar los distintos enunciados novelescos en el conjunto texual (anterior o sincrónico) y observar a qué tipo de transformaciones están sometidos estos enunciados dentro de la estructura de un texto concreto. Estudiamos, por consiguiente, la diacronía del relato como una transformación. El modelo transformacional se presenta entonces de este modo (véase Esquema 2).

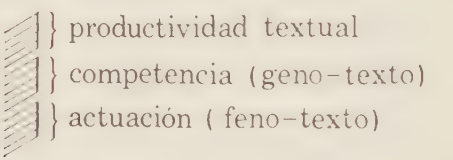


Esquema 2

El uso de este tercer generador, la intertextualidad, no significa en absoluto que abandonemos la lingüística como método de investigación, menos todavía que creamos a la ciencia lingüística incapaz de penetrar determinadas sutilezas que podrían ser aclaradas con la ayuda de otros medios. Por el contrario, se trata solamente de marcar los límites de un determinado tipo de lingüística (la lingüística transformacional), para darse cuenta de que otra lingüística, que es llamada NEOFIRTHIANA, cuyos principios han sido expuestos recientemente por M.A.K. Halliday, se aproxima a nuestra concepción del funcionamiento textual a un triple nivel de abstracción (actantes, complejos narrativos - sintaxis del relato, intertextualidad). Halliday, sinólogo y lingüista de primera categoría, distingue tres niveles en la actividad lingüística: 1) LA SUBSTANCIA (fónica y gráfica); 2) LA FORMA (a su vez subdividida en dos niveles, gramatical y léxico) que sería la organización de la substancia en fenómeno de significación en la estructura interna (hasta aquí estamos en un campo conceptual que describe la lengua con la ayuda de dos generadores); 3) EL CONTEXTO «que es, propiamente hablando, un inter-nivel por el que la forma entra en relación con factores extra-textuales, es decir, con otros hechos lingüísticos que no son los examinados a lo largo de la descripción, o rasgos no-lingüísticos de las situaciones en las que es utilizado el lenguaje» (Cf. G. C. Lepschy, *La linguistica strutturale* [Turín, 1966]; A. Mc. Intosh, M. A. K. Halliday, *Patterns of Language* [Londres, 1966]).

2.6. EL PROBLEMA DE LA PRODUCTIVIDAD TEXTUAL

Tomamos este modelo para la concepción de la literatura como representación tal como lo hemos indicado más arriba.[48] Tal modelo da cuenta de las modificaciones que se operan en una estructura discursiva cerrada, expresiva, subordinada a un significado narrativo que la precede. Pero no alcanza a explicar el problema de la productividad textual anterior al producto en sí. Así, para introducir este nivel de reflexión sobre el texto, es decir, una productividad de sentido anterior al sentido (al objeto) producido, vamos a complicar el esquema anotado, superponiéndole un tercer estrato vertical. Se trata del estrato de la productividad textual (la competencia) y del fenómeno textual (la actuación) que se desprenden de lo dicho hasta ahora.



Esquema 3

LA PRODUCTIVIDAD TEXTUAL ES LA MEDIDA INHERENTE A LA LITERATURA (AL TEXTO), PERO NO ES LA LITERATURA MISMA (EL TEXTO), del mismo modo que cada trabajo constituye la medida inherente a un valor sin ser el valor mismo.

48. Cf. cap. 2.2.1.1.

Abandonando un instante el texto de nuestra novela, sobre la que hemos fundado todas nuestras reflexiones hasta el momento, vamos a referirnos, en el párrafo siguiente, a las «Nouvelles impressions d'Afrique» de Raymond Roussel: un texto que relata el propio problema de la productividad textual.

Exteriores a la problemática de lo verosímil, las «Nouvelles impressions d'Afrique» (NIA) no constituyen un MENSAJE destinado a un efecto: no explican aventura alguna, no DESCRIBEN ningún fenómeno determinado, no DESCUBREN ninguna verdad anterior a su productividad. Estructura verbal que no conduce a ninguna parte, las NIA constituyen un esfuerzo por escapar a nuestro mayor supuesto: la información, el reconocimiento de una entidad anterior a la práctica que la construye.

Serie de desemejanzas, de yuxtaposiciones, de contrarios, de reuniones no sintéticas, de paradojas, la estructura semántica de las NIA, al ser leída como un efecto (mensaje verosímil) revelan el ensamblaje de sememas opuestos, como figura semántica básica de la verosimilización. Pero, yendo más lejos todavía, y esta vez en el propio trayecto del texto, estas series de desemejanzas de que las NIA están tejidas, apuntan a un hecho capital: la productividad textual destruye la identidad, la semejanza, la proyección de identificación; es una no-identidad, una contradicción respecto a la propia obra.

La estructura sintáctica de las NIA constituye un desafío a la regla sintáctica de lo verosímil, es decir a la conexión frásica sujeto/predicado y a las relaciones estructurales que determina tal conexión, a la motivación y a la linealización. En efecto, cada uno de los capítulos de las NIA contiene por lo menos una frase canónica; pero esta frase queda ahogada por el acoso de las demás frases, sintagmas o segmentos que forman una escalera ramificada y provista de distintos estratos, recortados (reunidos) por paréntesis. Este

encadenamiento anafórico hace explotar la estructura (de la frase, del relato, y de toda estructura posible) poniendo en su lugar conexiones significantes pero no estructurales.[49] Como verdaderos destellos, estas anáforas encerradas en sus paréntesis (que llegan hasta nueve) rompen la superficie de la estructura en la que cada segmento puede derivarse del todo, o de otro segmento, destruyen la línea sujeto/predicado, y, como aquel oficio de tejer albas o como la máquina de Louise, construyen un espacio, un volumen, un movimiento infinito. Habiendo así revelado el funcionamiento ANAFÓRICO, trans-estructural, de la productividad textual, estos rayos entre paréntesis vuelven paso a paso hacia la estructura sujeto/predicado, para permitirnos leer un lenguaje estructurado (verosímil), o, mejor, para señalar que lo verosímil existe a un nivel otro que el del trabajo textual. Intentaré explicar de un modo más claro este doble registro (productividad/verosimilitud) al que Roussel apunta en las NIA.

La estructura del producto «literario» y la estructura del discurso comunicativo (la Palabra=el principio natural) están unidas en la racionalidad cognoscente (en las fórmulas lógicas de la intelección) de tal modo, que a cada entidad de la primera existe una (sola) correspondencia en la segunda, de modo que las interpretaciones que nosotros damos a ambas estructuras pueden ser calificadas de ISOMÓRFICAS. Es sabido que si todos los modelos de una red de axiomas son isomorfos entre sí, esta red lógica es llamada MONO-

49. El texto toma así un doble aspecto: por un lado, contiene una estructura canónica primitiva que DESCRIBE un fenómeno; por otro lado, lanza unas anáforas que indican entidades EXTRA-ESTRUCTURALES. Este doble aspecto del funcionamiento textual parece ser fundamental para toda práctica escriptural. Recordemos que los caracteres chinos se dividen en *wen* (figuras primitivas, con tendencia descriptiva) y *tsen* (caracteres compuestos, con tendencia indicativa). Cf. Tchang Tcheng Ming, *L'écriture chinoise et le geste humain*, tesis de doctorado en Letras (París, 1937).

MÓRFICA. El efecto de verosimilitud es un efecto de isomorfismo entre dos estructuras discursivas (estructura lineal-estructura del enunciado comunicativo) en el interior de esta red de axiomas lógicos MONOMÓRFICOS [50] que es nuestro sistema de inteligibilidad. En el monomorfismo de nuestra inteligibilidad, es imposible especificar el carácter de una estructura extra-lógica (un producto «literario» inverosímil) con ayuda de fórmulas tomadas del mismo sistema simbólico. Puesto que cada una de estas fórmulas, e incluso su negación, es ya una CONSECUENCIA de esta red lógica (verbal) que ordena el razonamiento, cada fórmula es verdadera para cada interpretación que esta red lógica supone.

Por el contrario, la productividad textual de las NIA no se presta a una teoría literaria descriptiva. La red de axiomas lógicos que exige para su intelección es de orden POLIMÓRFICO. En este polimorfismo no siempre pueden coincidir una estructura y su negación, una conformidad al «principio natural» y su opuesto, una ley gramatical y su «huida» anafórica. Es, pues, evidente, que tal polimorfismo recuerda el monomorfismo y no puede prescindir de él. Así, en nuestro caso, toda figura de las NIA que escapa al enrejado gramatical (lógico) puede ser EXPRESADO por este enrejado (por un simbolismo monomórfico). Sin embargo, aunque pueda ser expresado por el monomorfismo, no puede ser DEDUCIDO de él, ya que: 1) la operación de derivación hallará vacíos no-estructurales, los saltos anafóricos; 2) esta operación será infinitamente larga, y, por lo tanto, no será una demostración.

Recordemos también que al romper la estructura de la frase canónica (la sintaxis verosímil) y de la semejanza discursiva (la semántica verosímil) la PRO-

50. Noción familiar a Dedekind en 1887; Veblen (1904) emplea el término «categorial» para designar la oposición entre proposición categorial y proposición disyuntiva. Nuestra acepción del término es exponente de un nivel lógico general.

DUCTIVIDAD TEXTUAL que las NIA llevan a la práctica, opera en un espacio lingüístico irreducible a las normas gramaticales lógicas, y que en otro lugar hemos denominado una INFINIDAD POTENCIAL.[51] Es en el lenguaje poético, comprendido como una infinidad potencial, donde la noción de verosimilitud se halla entre paréntesis: es válida en el campo FINITO del discurso que obedece a los esquemas de una estructura discursiva finita, y, por consiguiente, reaparece obligatoriamente cuando un discurso finito monomórfico (filosofía, explicación científica) recupera la infinidad de la productividad textual. Pero no tiene lugar en esta propia infinitud, en la que no es posible «verificación» alguna (conformidad a una verdad semántica o derivabilidad sintáctica).

Podemos ya formular lo que denominaremos «el problema de la productividad translingüística»:

PARA TODO TEXTO TOMADO COMO PRODUCCIÓN (P_t), NO PUEDE ESTABLECERSE UN PROCESO SISTEMÁTICO Y CONSTRUCTIVO PARA DETERMINAR SI UNA FÓRMULA (SECUENCIA) DE ESTE TEXTO ES O NO VEROSÍMIL, ES DECIR SI POSEE:

1) LA PROPIEDAD SINTÁCTICA DE DERIVABILIDAD EN P_t;
2) LA PROPIEDAD SEMÁNTICA DE VERDAD IDÉNTICA;
3) LA PROPIEDAD IDEOLÓGICA DE EFECTO EXPERIMENTADO.

Es, pues, evidente, que el concepto de productividad textual nos sitúa a un nivel de razonamiento que recuerda aquello que las matemáticas han definido como una TEORÍA ESENCIALMENTE INDECIBLE.[52] Si el tér-

51. «Pour une sémiologie des paragrammes», *Tel Quel* 29 (1967), reimpreso en *Semeiotiké*.

52. Un sistema es indecidible cuando no se puede decidir si cada una de las fórmulas de este sistema es verdadera o falsa. Cf. sobre este problema, R. M. Robinson «An Essential Undecidable Axiom System», *Proceedings of the Int. Congress of Math.*

mino se presta a equívocos (en otros contextos significa que la verdad o falsedad de una hipótesis no pueden ser nunca conocidas) el *concepto* de «indecible» es de una gran importancia para nuestra intención. Se sabe que en lógica este concepto implica a fin de cuentas que «todos los truismos de la lógica general son accesibles a nosotros, pero no existe procedimiento según el que poder decidir, en un número finito de pasos, si una fórmula determinada es o no es un truismo».[53] Cuanto a la productividad textual, el *concepto* de indecible significa que el proceder escriptural (el trabajo textual, el pensamiento en acción) es extraño a los conceptos de prueba y verificación. Pero, ¿qué es lo verosímil sino la posibilidad implícita a todo sistema monomórfico de probar y de verificar? La «verdad» de la productividad textual no puede ser probada ni verificada, lo que quiere decir que la productividad textual es exponente de un campo otro que el de la verosimilitud. La «verdad» o la pertinencia de la práctica escriptural es de un orden distinto; es indecible (in-probable, inverificable) y consiste en el cumplimiento del gesto productivo, es decir, del trayecto escriptural haciéndose y destruyéndose a sí mismo en el proceso de una CORRESPONDENCIA de términos opuestos o contradictorios.

Esta productividad indecible no puede ser sometida a un procedimiento verificatorio (verosimilizante) del que se halla impregnada toda teoría descriptiva del producto literario, puesto que tal «concepción desconoce (también) la relación entre los términos al ser planteada de manera expresa; así, por ejemplo, neglige incluso la naturaleza de la cópula en la afirmación de que lo singular, el sujeto, es también lo no-

---

(Cambridge, Mass., 1950); Tarski, Mostowski, Robinson, *Undecidable Theories* (Amsterdam, 1952).

53. R. and M. Kneale, *The Development of Logic* (Oxford, 1964), p. 737.

singular y lo universal».[54] Esta productividad expresa una lógica dialéctica que concibe la pertinencia de toda práctica (de la que la práctica escriptural constituye *un modelo*), como esencialmente un proceso no idéntico a sí mismo (por lo tanto tampoco al concepto de proceso y de práctica) en cuanto NEGATIVIDAD.

Este es el problema que las NIA intentan resolver. No podemos dejar de observar, sin embargo, que si una solución existe, ésta es ambigua; el texto de Roussel permanece doble, escindido; vive su problema de la productividad textual, pero se quiere al mismo tiempo verosímil; produce, pero se verosimiliza: es anafórico, desemejante, no-informativo, pero también retórico; es un aparato, pero también una obra. Habiendo abierto la productividad gracias a los tres tipos de apertura que acabamos de citar, Roussel se ve obligado a cerrarla en una retórica tanto más exigente cuanto que ha sido alimentada una dislocación de la estructura de la palabra. Así, los versos sustituyen a la prosa, y la rima, la mayor exteriorización de la dinámica unificante simbólica, aparece para perfilar el edificio. Se comprenderá entonces que Roussel se quede del lado de acá de la ruptura productividad textual/lectura verosímil; en su caso, es lo verosímil lo que se encarga de la productividad textual, más que al contrario. El texto rousseliano es una verosimilización que imita a su producción; si bien concibe la distancia producción/obra, no actúa como ciencia de tal producción, sino como ficción que se ofrece para saber. El acto rousseliano es un acto mentalista, engarzado con el pensamiento del signo (de lo verosímil) que se verosimiliza necesariamente a través de una retórica (la poesía, la rima). Lautréamont, mucho más pronto, había ido mucho más lejos. Los *Chants de Maldoror* y las *Poésies* constituyen un movimiento de producción que plantea para siempre y para la historia textual que les sigue, el pro-

51. Hegel, *Ciencia de la Lógica* (Berlín, 1833-1834), V, 389.

blema de la productividad translingüística que acabamos de formular. Es cierto que estos textos pueden ser leídos también como verosímiles en la medida que no escapan al lenguaje, al discurso, al enunciado, por lo tanto al sentido, sino que se construyen gracias a ellos, obedeciendo a una sola regla de verosimilitud: a la estructura gramatical, lógica, sintáctica (las reglas del SENTIDO del discurso), sin caer en la ambigüedad del signo ni en una retórica convencional.

Pero, tal como aparece, el texto de Roussel hace todavía más manifiesta la etapa en que nuestra cultura parece haber entrado a partir de fines del siglo pasado (con Mallarmé, Lautréamont, Roussel y, a otro nivel, Marx). Se trata del paso de la DUALIDAD (del signo) a la PRODUCTIVIDAD (trans-signo).

Todo el espacio contemporáneo es cómplice de esta actividad textual, que durante los últimos años no hace más que acentuarse: el mundo del trabajo que reclama su lugar contra el lugar del mundo del valor; el mundo de la ciencia que se agota en una investigación productora y destructora, nunca verosímil, siempre «anafórica». Si es cierto que toda cultura puede ser definida a partir de su relación con el signo (con la palabra),[55] entonces es evidente que la cultura que está anunciándose, cultura anti-teológica, derriba los caracteres fundamentales del signo (la dualidad, la estructura silogística, la construcción metafórica de un sentido, de una retórica) para poner en su lugar una permutación dialéctica de fragmentos lingüísticos (más bien «variables», que signos-significantes/significados) no-derivables, no identificables, infinitos puesto que no deducidos de un «estar-ahí» anterior a la productividad misma. Esta permutación no es una semiotización en el sentido medieval, puesto que el sentido no es su problema, sino aquello que le precede y le sucede.

55. J. Lotman, «Problèmes de la typologies des cultures», *Information sur les sciences sociales* (abril-junio 1967), 29.

Como siempre, la productividad en cuestión se adelanta a su ciencia; la ciencia de esta productividad deberá hacerse a partir de la semiótica, pero no solamente con su ayuda (si quiere evitarse el miniaturismo decorativo de la Edad Media), sino más bien a través suyo en tanto que aparato, pero no en tanto que sistema de sentido. En cualquier caso, en este universo de productividad translingüística, no hay lugar para lo verosímil; queda fuera de su alcance, como monopolio provincial de una sociedad de información y de consumo.

3

LA TRANSFORMACION ACTANCIAL

> «En última instancia, en el proceso de intercambio, la experiencia humana inscrita en el lenguaje nos remite siempre al acto de la palabra... (El lenguaje), convirtiendo en omni-personal algo que debería ser uni-personal, funciona como un factor de intersubjetividad.»
>
> E. Benveniste, «Le langage et l'expérience humaine», *Diogène 5* (1965)

3.1. LOS ACTANTES

3.1.1. Definición de los actantes

Reflexionando sobre los análisis de Propp, A. J. Greimas ha definido como sigue la diferenciación actante/actor «...si los actores pueden ser instituidos en el interior de un cuento-ocurrencia, los actantes, que son clases de actores, no pueden serlo sino a partir del corpus de todos los cuentos: una articulación de actores constituye un cuento particular; una estructura de actantes, un género. Los actantes poseen, pues, un es-

tatuto metalingüístico por relación a los actores; presuponen acabado, por otra parte, el análisis funcional, es decir, la constitución de las esferas de acción».[1] Aceptaremos, de esta definición, la categoría de los ACTANTES como poseedora de un ESTATUTO METALINGÜÍSTICO con respecto a los actores, y, por consiguiente, susceptibles de ser definidos dentro de la totalidad del género, pero no en un relato concreto. Ahora bien, puesto que nuestro análisis es transformacional, y como tal procede del nivel de la COMPETENCIA del discurso de la novela, consideraremos este nivel como metalingüístico, y por consiguiente, hablaremos de actante a propósito de un texto concreto (que no de un género) en tanto que abstracción generalizada y generalizante de todo el género.

No vamos a pretender, sin embargo, la constitución de una lista exhaustiva de los actantes, ni procederemos a un análisis de los actantes a partir de la topografía que instauran los conceptos de «origen» y «fin» del mensaje. La complejidad del enunciado de la novela nos obliga a plantear una diferenciación más compleja de la serie actancial, primero en su propio interior, y, en un segundo tiempo, respecto al generador de los complejos narrativos. Señalemos, de paso, que un COMPLEJO puede ser estudiado como ACTANTE si se considera su propia generación en el interior de su propia estructura. Dicho de otro modo, los actantes pueden ser complejos (este es el caso, por ejemplo, en «Jehan de Saintré» del actante «abbé» al «provocar» la inversión del relato), y los complejos pueden comportarse como actantes (como sucede en el enunciado del emisor cuando se incluye en el texto como «Actor», es decir, como un «personaje»). A las secuencias discursivas las llamaremos, pues, actantes, cuando estudiemos su estructura interior (LA TOPOLOGÍA DE LAS INS-

1. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 175. (Versión castellana, Alfredo de La Fuente, Ed. Gredos, 1971).

TANCIAS DEL DISCURSO). A las instancias discursivas las llamaremos complejos en la sintagmática del relato, cuando esta «secuencia» engendre complejos superiores y clases narrativas.

La relación dialéctica entre el actante y el complejo narrativo ha sido apuntada por A. J. Greimas, bajo otra forma, cuando éste habla de la dependencia actante/predicado y dice preocuparse «por la necesidad de fijar, al nivel de los actantes, el contenido sémico de las funciones».[2] «Se puede observar cómo las funciones, así como las calificaciones, son creadoras de actantes, que los actantes están llamados a una actividad metalingüística por el sólo hecho de ser representativos, se diría incluso comprensivos, de las clases de predicados.» [3] Las categorías ACTANCIALES revelan, así, ser categorías modales: «si los actantes que hemos definido anteriormente como clases de sememas discretos, reciben así determinaciones suplementarias, bajo la forma de metasemas que se constituyen en sujetos, objetos, destinadores o destinatarios, las funciones, que hemos concebido como contenidos sémicos integrados, se encuentran a su vez dependientes de unas categorías que deciden su estatuto respecto a los actantes, y que constituyen el mensaje en cuanto que acontecimiento significante, es decir, en cuanto que espectáculo del acontecimiento».[4]

Aunque modal, el actante permanece con todo una categoría inerte («de su estatuto modal le viene su carácter de fuerza de inercia, que lo opone a la función, definida como un dinamismo descrito» [5]) y precisamente como tal, subsumible por un espectáculo.

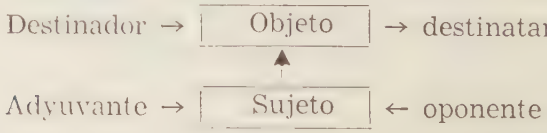
Vemos cómo la acepción de la categoría actancial como categoría no-transformable en el interior de sí misma (aunque dialécticamente determinada por la

2. *Ibíd.*, p. 132.
3. *Ibíd.*, p. 129.
4. *Ibíd.*, p. 132.
5. *Ibíd.*, p. 185.

categoría predicado) desemboca en la concepción del relato como «espectáculo». «El micro-universo semántico no puede ser definido como universo, es decir, como un todo de significación, más que en la medida en que pueda surgir como un espectáculo simple, como una estructura actancial.» La estructura actancial sería la REPRESENTACIÓN, un objeto de cambio interpuesto entre el sujeto-autor y el receptor-público, sin interdependencia alguna entre los tres términos de este circuito. Una tal formalización recubre lo que hemos denominado el ideologema del SÍMBOLO; es absolutamente deudora del pensamiento simbólico: relación unívoca entre, por un lado, una entidad en sí, que puede presentarse bajo la forma de Dios o la Verdad, y, por otro lado, el emblema de tal entidad, el objeto de intercambio como representación. La misma relación acontece (reflexiona) en el otro extremo de la escena, en el espacio de la sala receptiva, es decir, entre el espectáculo devenido a su vez verdad (Dios) y el receptor que asiste al espectáculo. Esta topología recubre perfectamente el pensamiento mítico, y también la épica que revela su ideologema simbólico. Pero es incapaz de explicar la generación compleja de los actantes en un texto post-mítico, que es ya exponente del SIGNO: el texto de la novela.

3.1.2. LA DESTRUCCIÓN DEL MODELO MÍTICO

El modelo actancial mítico propuesto por Propp y Lévi-Strauss es el siguiente:



Esquema 4

La relación unívoca Destinador-Destinatario es justificable en una comunidad mítica en la que la comunidad asume ambos papeles, siendo al mismo tiempo el emisor y el receptor de un discurso que, por decirlo así, tal comunidad se dirige a sí misma. Por eso mismo, este discurso es difícilmente reducible a la categoría de objeto de intercambio: no es el objeto signo, el objeto de intercambio que une a una comunidad, pues es la misma comunidad; la comunidad mítica existe en y por su mito, y no antes o después de él. Comprenderemos ahora por qué el diálogo Destinador-Destinatario no está actualizado al nivel de la manifestación del relato mítico.

Cuando, con la disolución de la sociedad sincrética, disolución que acontece de un modo total en Europa hacia el fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento, el discurso ocupa su verdadero lugar de OBJETO DE INTERCAMBIO, la relación Destinador-Destinatario se complica. El sujeto-destinador vive su diálogo con el sujeto-destinatario a través de la estructura dialógica de la novela.

El sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración, se dirige a otro, y es respecto a ese otro que la narración se estructura. Podemos, pues, estudiar la narración más allá de las relaciones significante/significado como un diálogo entre el SUJETO de la Narración (S) y el DESTINATARIO (D), el otro. Este destinatario, que no es otra cosa que el sujeto de la lectura, representa una entidad con doble orientación: significante en su relación con el texto, y significado en su relación del sujeto de la narración con él. Es pues una díada (D_1, D_2), en la que, estando ambos términos en comunicación, constituyen un sistema de código; el sujeto de la narración (S) participa en él, estando a la vez excluido e incluido, reduciéndose por ello también a un código, a una no-persona, a un ANONIMATO (el autor, el sujeto de la enunciación) que se mediatiza a través de un ÉL (el personaje, el sujeto del enunciado).

El autor es, pues, el sujeto de la narración metamorfoseado al haberse excluido del sistema de la narración integrándose en él; no es nada ni nadie, más que la posibilidad de permutación de S a D, de la historia al discurso. Deviene un anonimato,[6] una ausencia, un espacio blanco, para permitir que la estructura exista como tal. En el propio origen de la narración, en el momento mismo en que aparece el autor, encontramos la muerte: la experiencia de la nada. Así, siempre que la literatura entre en contacto con el punto neurálgico que es la revaloración de la lengua exteriorizando los sistemas lingüísticos a través de las estructuras de la narración (los géneros), aparecerán los problemas de la muerte (y del sexo). A partir de tal anonimato, de este cero en que el autor se sitúa, nacerá el ÉL del PERSONAJE, «puro significante de lo vivido por el sujeto de la narración». Más adelante, tomará el NOMBRE PROPIO (N) que refleja todavía mejor la paradoja de la génesis de «uno» a partir de «cero». El paso del personaje anónimo al nombre propio constituye el nivel de la realización del fantasma: pérdida del simbolismo, transformación del signo doble en un significante adecuado a la mirada, en el que, aquello que se ofrece como lo natural se aproxima a lo didáctico. Siendo una denegación de la negación, el nombre propio se vuelve una aserción. Constituye una mediación del sujeto de la enunciación gracias a la cual la narración obtiene dimensiones individuales y de acontecimiento. El personaje deviene pues OBJETO de este diálogo que es la narración, una especie de REGULADOR de este sistema dialogico. Así, la constitución del personaje es el paso por una muerte, necesaria para la estructuración del sujeto como sujeto de la enunciación (es decir, como SIGNIFICANTE) y para su inserción

6. Es el problema al que sin duda se refiere Benveniste al escribir que el enunciado histórico es una representación de hechos acaecidos en un momento determinado del tiempo, sin intervención alguna del locutor en el relato (Cf. cap. 5.4. y 6).

en el circuito de significantes que es la narración. Es, pues, el RECEPTOR, el otro, la exterioridad (cuyo sujeto de la narración es objeto, y que es al mismo tiempo representado y representante) lo que transforma al sujeto en autor, es decir, lo que hace pasar al sujeto por este estadio cero, de la negación, de la exclusión que constituye al autor. Así, en el vaivén entre el sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, el Autor se estructura como significante.

Todo el proceso que acabamos de describir, no es más que una reificación diacrónica ocultando (operatoria de) un funcionamiento sincrónico.

La constitución del personaje (del «tipo»), por su lado, permite la disyunción del Sujeto en S_a (sujeto de la enunciación) y S_e (sujeto del enunciado).

El esquema de esta mutación será:

$$\overline{S} \rightarrow A \text{ (cero)} \rightarrow \text{él} \rightarrow N = S \begin{matrix} \nearrow S_a \\ \searrow S_e \end{matrix}$$

$$\overline{D} \quad \swarrow \searrow \quad D_1 \quad D_2$$

Esquema 5

Este esquema coincide con la estructura del sistema pronominal que los psicoanalistas[7] encuentran en el discurso del objeto del psicoanálisis:

$$\text{sistema pronominal} \left\{ \begin{matrix} \text{yo} \\ \hline \text{él} \\ \hline\hline \text{él}_o \\ \hline \text{se} \end{matrix} = \begin{matrix} S \\ \hline N \\ \hline\hline S_a \\ \hline S_e \end{matrix} \right\} \text{sistema del relato}$$

Esquema 6

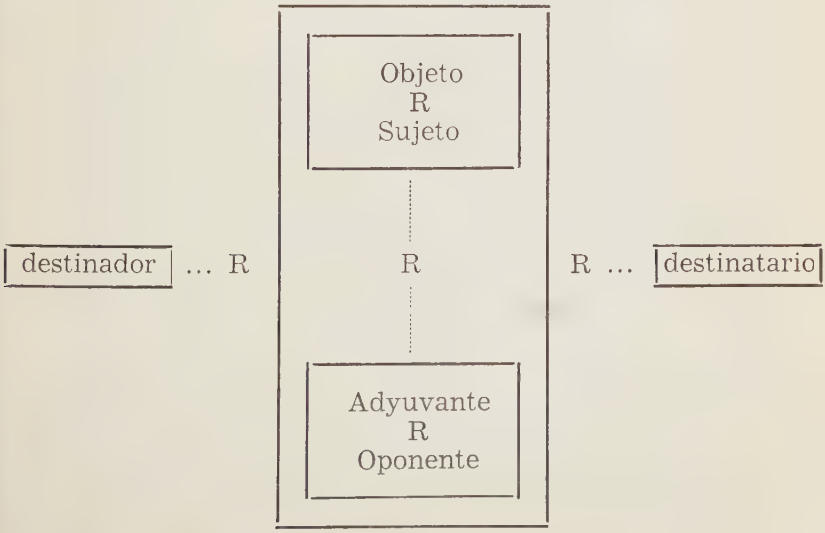
7. Cf. Luce Irigaray, «Communication linguistique et communication spécculaire», *Cahiers pour l'analyse* 3 (mayo 1966).

Nos hallamos, pues, de nuevo, al nivel del texto (del significante) en la relación S_a : S_e, el diálogo S : D a cuyo alrededor se estructura toda narración. El papel de D respecto a S se juega con relación a S_a, y se inserta en el sistema de la escritura haciéndolo pasar por el estadio de la nada. EL SUJETO DEL ENUNCIADO es a la vez representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación. Es, pues, conmutable con el anonimato del autor y con esta génesis de uno a partir de cero que el PERSONAJE (el tipo) constituye. Es ambiguo, S y D se entremezclan en él. Es así como aparece como refugio de la subjetividad en lo más próximo del cero.

Desde siempre, pues, la narración está constituida como una matriz significante por el destinatario a quien remite esta narración. Toda narración contiene esta díada dialógica que la narración forma con el otro y que se traduce por la relación dialógica de S_a : S_e, siendo el uno para el otro, alternativamente, significante y significado, pero no constituyendo más que un juego de permutación de dos significantes por un significado. De todos modos, este diálogo, esta posesión del signo con dos caras, el hecho de que la narración sea lenguaje, apenas se exterioriza en la estructura novelesca. Será en la novela donde este dialogo aparecerá como un «él» que puede actuar sólo, siendo siempre doble, distinto de sí mismo y por ello transformable (lo que también significa psicologizable).

Por otra parte, la función no-disyuntiva del signo que domina a la novela, transforma cada entidad (y de ahí cada actante) en su contrario, de tal modo que cada entidad es al mismo tiempo su otro, es decir, doble. Así, no podemos decir que en «Jehan de Saintré» la Dame sea un adyuvante o un oponente del sujeto (del héroe de la novela, de Saintré); no es primero adyuvante y luego oponente, como podría pretenderse a partir de un modelo mítico; es adyuvante y oponente al mismo tiempo, o, más bien, ni una cosa ni la otra.

Las categorías de sujeto y objeto, tales como se presentan en el modelo mítico actancial, están muy lejos de poder ser separadas. El libro es en efecto un objeto destinado a Jehan de Calabre, pero al mismo tiempo su autor se ofrece como el principal sujeto de este objeto que también es él, al mismo tiempo. Más adelante hablaremos con mayor detalle del problema del doble estatuto de los actantes de la novela. Señalemos ahora que en el modelo actancial novelesco no nos hallamos ante contradicciones y selecciones igualmente imposibles e insatisfactorias, como tan bien ha indicado Lévi-Strauss en el caso del modelo del relato épico, sino ante CONTRADICCIONES ASUMIDAS EN UN TODO, es decir, ante oposiciones no-exclusivas. De tal modo, que el modelo actancial de la novela podría ser representado como sigue: [8]



Esquema 7

8. El signo R señala la transformación de un término en otro.

3.1.3. El actante como discurso. El estatuto de los enunciados como indicador del estatuto actancial.

Renunciando a una tipología de los actantes, definiremos sus estatutos partiendo del postulado de que un ACTANTE no es otra cosa sino el DISCURSO que asume o por el que está designado en la novela. Nuestra característica de las transformaciones actanciales se apoyará, pues, en las relaciones entre los DISCURSOS de los distintos actantes, tal como se establecen en el interior de un mismo enunciado actancial.

Como en todo análisis transformacional, nos situamos en el «nivel» de la competencia, buscando allí la topología de las instancias de discurso, topología que no se presenta al «nivel» de la actuación (*performance*).

Un procedimiento análogo a éste, en la historia de la poética, consistió en la distinción de los géneros según los personajes que toman la palabra (el poeta, el héroe, o ambos alternativamente) y se remonta a Platón (*República,* 392-394). La encontramos otra vez en la Edad Media, transmitida por Diómedes (siglo IV) que distinguía: 1) *genus activum vel imitativum* (*dramaticon vel mimeticon*): este género no comporta la intervención del poeta, hablan sólo los personajes del drama; 2) *genus enarrativum* (*exegeticon vel apangelticon*): sólo el poeta tiene la palabra; 3) *genus commune* (*koinon vel mikton*): tienen la palabra los personajes y el poeta.[9] Estas distinciones no son del todo injustificables, como podría parecer a primera vista. El hecho de que en un género literario hable uno u otro tipo de actante, que este actante sea uno sólo, o que sean varios, cambia el estatuto de los discursos, los estratifica en función de su relación con los demás,

9. Cf. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin* (París, P.U.F., 1956), pp. 540-541.

y hace de hecho que el enunciado de cada actante se espacialice, dejando oír en su propia estructura el eco de los enunciados de los demás.

3.1.3.1. *El enunciado en el espacio de los textos.* — La fijación del estatuto específico de los enunciados en los distintos géneros (o textos) como significante de los diferentes modos de intelección (literaria) sitúa el análisis poético en un punto neurálgico de las ciencias humanas en la actualidad, en el punto en que se cruzan el LENGUAJE (práctica real del pensamiento [10]) y el ESPACIO (dimensión en la que se articula la significación, por una reunión de diferencias).

Estudiar el estatuto del enunciado significa estudiar las articulaciones de este enunciado (como complejo sémico) con los demás enunciados del mismo actante, y encontrar las mismas funciones (relaciones) al nivel de las articulaciones de secuencias más grandes (la relación entre los enunciados de actantes distintos). Ante esta concepción espacial del funcionamiento del lenguaje en la novela, será necesario definir antes las tres dimensiones del espacio textual en el que van a realizarse las distintas operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias novelescas. Estas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El estatuto del enunciado se define entonces (a) HORIZONTALMENTE: el enunciado, en el texto, pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y (b) VERTICALMENTE: el enunciado, en el texto, está orientado hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

Pero en el universo discursivo del libro, el propio

10. «El lenguaje es la conciencia real, práctica, que existe también para mí por vez primera». Cf. «La ideología alemana», en . Marx y F. Engels, *Etudes philosophiques* (París, Ed. Sociales, 1961), p. 79.

destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso. Se fusiona, pues, con este otro discurso (este otro libro) de acuerdo con el cual el autor escribe su propio texto; de modo que el eje horizontal (sujeto/destinatario) y el eje vertical (texto/contexto) coinciden para desvelar un importante hecho: el enunciado (el texto) es un cruce de enunciados (de textos) donde se lee por lo menos otro enunciado (texto).

Así, el estatuto del enunciado como unidad mínima del texto muestra ser el mediador que une el modelo estructural al ambiente cultural (histórico), así como el regulador de la mutación de la diacronía (de la historia) en sincronía (en estructura literaria). Por la noción misma de estatuto, el enunciado es puesto en espacio; funciona en tres dimensiones (sujeto/destinatario/contexto) como un conjunto de elementos sémicos en DIÁLOGO, o como un conjunto de elementos AMBIVALENTES. Por lo tanto, la tarea de la semiología literaria será encontrar los formalismos correspondientes a los distintos modos de junción de los enunciados (de las secuencias) en el espacio dialógico de los textos.

3.2. EL «DIALOGO LINGÜISTICO» Y LA AMBIVALENCIA

La descripción del funcionamiento específico de los enunciados en los distintos géneros (o textos) literarios exige por lo tanto un proceder TRANSLINGÜÍSTICO: (1) concepción del género literario como sistema semiológico impuro que «significa bajo el lenguaje, pero nunca sin él»; (2) operación con grandes unidades de discurso: frases, réplicas, diálogos, etc., sin tener que seguir por fuerza el modelo lingüístico, y que está jus-

tificado por el principio de la expansión semántica. Podría así plantearse y demostrarse la hipótesis de que TODA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS ES UNA EXTERIORIZACIÓN INCONSCIENTE DE LAS ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS A SUS DISTINTOS NIVELES. La novela, particularmente, exterioriza el dialogismo lingüístico.[11]

3.2.1. Crítica de la concepción bajtiniana de la palabra dialógica. Definición del dialogismo novelesco

La idea de «diálogo lingüístico» era cara a los formalistas rusos. Estos insistían acerca del carácter dialógico de la comunicación lingüística [12] y consideraban que el monólogo como «forma embrionaria de la lengua común» [13] era posterior al diálogo. Algunos de ellos hacían la distinción entre el discurso monológico como «equivalente a un estado psíquico» [14] y el relato como «imitación artística del discurso monológico».[15] El célebre estudio de Eijenbaum sobre *El Capote* de Gogol parte de estas concepciones. Eijenbaum constata que

11. En efecto, la semántica estructural, al designar el fundamento lingüístico del discurso, señala que «une sequénce en expansion est reconue comme équivalente d'une unité de communication syntaxiquement plus simple qu'elle» y define la EXPANSIÓN como «un des aspects les plus importants du fonctionnement des langues naturelles» (cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 72). Vemos, pues, en la expansión como «un des aspects importants des langues naturelles», el principio que nos autoriza a estudiar las relaciones lingüísticas, y por lo tanto a ver la estructura de los géneros como una exteriorización (una expansión) de las estructuras inherentes al lenguaje.

12. E. F. Bouddé, *K istorii velikoruskix govorov* (Por una historia de las hablas de la Gran Rusia) (Kazan, 1869).

13. L. V. Scerba, *Vostoeno loujickoïe narecie* (El dialecto loujik del Este) (Petrogrado, 1915).

14. V. V. Vinogradov, «O dialoguisceskoï reci» (Sobre el discurso dialógico), *Rustkaja rec* I, 144.

15 V. V. Vinogradov, *Poetika* (Leningrado, Academia, 1926), p. 33.

el texto de Gogol se refiere a una forma oral de la narración y a sus características lingüísticas (entonación, construcción sintáctica del discurso oral, léxico respectivo, etc.). Instituyendo así dos modos de narración en el relato, el INDIRECTO y el DIRECTO, y estudiando sus relaciones, Eijenbaum no tiene en cuenta que, en la mayoría de los casos, el autor del relato, antes que referirse a un discurso oral, se refiere al discurso del OTRO, en cuyo caso el discurso oral no es más que una consecuencia secundaria (al ser el otro el portador del discurso oral).

Para Bajtin, la separación diálogo-monólogo tiene una significación que supera ampliamente el sentido concreto en que fue usada por los formalistas rusos. No corresponde a la distinción directo-indirecto, monólogo-diálogo en un relato o una pieza de teatro. En Bajtin el diálogo puede ser monológico, y lo que se denomina monólogo es con frecuencia dialógico. Para él, estos términos remiten a una infraestructura lingüística cuyo estudio incumbe a una SEMIOLOGÍA de los textos literarios que no debería contentarse ni con los métodos lingüísticos ni con los datos lógicos, sino que debería construirse a partir de ambos. «La lingüística estudia la lengua por sí misma, su lógica específica y aquellas entidades que hacen posible la comunicación dialógica, pero no considera las relaciones dialógicas propiamente dichas... Las relaciones dialógicas no se reducen tampoco a relaciones de lógica y significación que, por sí mismas, carecen de momento dialógico. Deben ser revestidas con palabras, devenir enunciaciones, expresiones mediante palabras de las posiciones de diversos sujetos, para que las relaciones dialógicas aparezcan entre ellas... Las relaciones dialógicas son del todo imposibles sin relaciones lógicas y de significación, pero, poseedoras de su propia especificidad, no se reducen a ellas.» [16]

16. M. Bajtin, *Problemi poctiki Dostoïevskovo.*

Insistiendo acerca de la diferencia entre relaciones dialógicas y relaciones propiamente lingüísticas, Bajtin subraya que las relaciones según las que se organiza el relato (autor-personaje; aquí podemos añadir sujeto de la enunciación-sujeto del enunciado) son posibles porque el dialogismo es inherente al propio lenguaje. Sin explicar en qué consiste este doble aspecto de la lengua, Bajtin subraya sin embargo que «el diálogo constituye la única esfera posible de la vida del lenguaje». Hoy podemos encontrar las relaciones dialógicas a múltiples niveles del lenguaje: en la díada COMBINATORIA lengua/palabra, en el propio sistema de la lengua (contrato colectivo, monológico, así como sistema de valores correlativos que se actualizan en el diálogo con el otro) y de la palabra (esencialmente «combinatoria», no creación pura sino formación individual sobre la base del intercambio sígnico). A otro nivel (que cabría considerar análogo al del espacio ambivalente de la novela) se ha demostrado incluso «el doble carácter del lenguaje», sintagmático (realizándose a través de la extensión, la presencia y la metonimia) y sistemático (realizándose a través de la asociación, la ausencia y la metáfora). Sería importante analizar lingüísticamente los cambios dialógicos entre estos dos ejes del lenguaje, como base de la ambivalencia novelesca. Señalemos también las estructuras dobles y sus imbricaciones en las relaciones código/mensaje [17] que ayudan también a precisar la idea bajtiniana del dialogismo inherente al lenguaje.

El discurso bajtiniano designa aquello que Benveniste concibe como DISCURSO, es decir, «el lenguaje asumido como ejercicio por el individuo», o, para emplear los términos del propio Bajtin, digamos que: «Para que las relaciones lógicas y de significación devengan dialógicas, deben encarnarse, es decir, entrar

17. Cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (París, Ed. de Minuit, 1963), cap. 9.

en otra esfera de existencia: volverse discurso, es decir enunciado, y poseer un autor, es decir, un sujeto del enunciado».[18] Pero para Bajtin, exponente de una Rusia revolucionaria preocupada por los problemas sociales, el diálogo no es solamente el lenguaje asumido por el sujeto. Es también una ESCRITURA, donde puede leerse el OTRO (sin alusión alguna a Freud). Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad. Ante este dialogismo, la noción de «persona-sujeto de la escritura» empieza a borrarse para dar paso a otra: la de ambivalencia de la escritura.

3.2.2. La ambivalencia

El término de «ambivalencia» implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor constituyen una sola y misma cosa. Al hablar de «dos caminos que se juntan en el relato», Bajtin designa la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción *de* y réplica *a* otro texto (la novela polifónica es estudiada como absorción del carnaval, la novela monológica como ahogo de la estructura literaria que en razón de su dialogismo Bajtin denomina la «menipea»). Así concebido, el texto no podría ser analizado con los sólos medios de la lingüística. Bajtin postula la necesidad de una ciencia que llama la TRANSLINGÜÍSTICA y que, partiendo del dialogismo del lenguaje, podría incluir las relaciones intertextuales, aquellas RELACIONES que el discurso del siglo XIX llama «valor social» o «mensaje moral» de la literatura. Lautréamont quería escribir para dominar a una GRAN MORALIDAD. En su práctica, esta moralidad se realiza como una ambivalencia de sus textos; los *Chants de Maldoror* y las

18. *Problemi poetiki Dostoïevskovo*, p. 295.

Poésies constituyen un diálogo constante con el corpus literario precedente, una contestación perpetua de la escritura precedente. El diálogo y la ambivalencia demuestran así ser el único procedimiento que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación que postula.

El diálogo y la ambivalencia nos llevan a una conclusión importante. El lenguaje literario de los tiempos modernos, por lo tanto post-mítico es, tanto en el espacio interior del texto, como en el espacio de los textos, un «doble». EL PARAGRAMA poético de que habla Saussure («Anagrammes») se extiende desde CERO hasta DOS: en su campo, el «uno» (la definición, la «verdad») no existe. Esto significa que la definición, la determinación, el signo «=», y el propio concepto de signo que supone una escisión vertical (jerárquica) significante/significado, no pueden ser aplicados al lenguaje poético que está formado por una infinidad de conexiones.

La noción de signo (Significante-Significado), resultando de una abstracción científica (identidad — sustancia — causa — fin, estructura de la frase indoeuropea) designa un corte lineal vertical y jerarquizante. La noción de doble resultante de una reflexión sobre el lenguaje poético (no científico) designa una «espacialización» y una puesta en correlación de la secuencia literaria (lingüística). Implica que la unidad mínima del lenguaje literario es por lo menos DOBLE (no en el sentido de la díada significante/significado, sino en el sentido de UNA Y OTRA) y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como MODELO TABULAR en el que cada «unidad» (aunque esta palabra no pueda aplicarse más que entre comillas, al ser doble toda unidad) actúa como un VÉRTICE multideterminado. EL DOBLE sería la secuencia mínima de esta semiología de la novela moderna que domina nuestro pensar desde el Renacimiento.

Sin querer llegar hasta el final de nuestra reflexión, insistiremos, en lo que sigue, acerca de una de

sus consecuencias: la inaptitud de un sistema lógico con base cero-uno (falso-verdadero, vacío-notación) para dar cuenta del funcionamiento del lenguaje poético.

En efecto, el método científico es un método lógico fundado en la frase griega (indo-europea), que se construye como sujeto-predicado y que procede por identificación, determinación, causalidad. La lógica moderna desde Frege y Peano a Lukasiewicz, Ackermann o Church, que evoluciona en las dimensiones 0-1, e incluso la de Boole que, a partir de la teoría de conjuntos, da formalizaciones más isomorfas al funcionamiento del lenguaje, son inoperantes en la esfera del lenguaje poético, en el que el 1 no constituye un límite.

No podríamos, por consiguiente, formalizar el lenguaje poético con los procedimientos lógicos (científicos) existentes, sin desfigurarlos. La semiología literaria deberá construirse a partir de una LÓGICA POÉTICA, en la que el concepto de POTENCIA DE LO CONTINUO englobará el intervalo de 0 a 2, un continuo donde el 0 denota, y el 1 está implícitamente transgredido.

En esta «potencia de lo continuo» del cero al doble específicamente poético, se observa que lo «prohibido» (lingüístico, psíquico, social) es el Uno (Dios, la ley, la definición) y que la única práctica lingüística que escapa a esta prohibición es el discurso poético. No es por casualidad que las insuficiencias de la lógica aristotélica en su aplicación al lenguaje hayan podido ser señaladas por un lado, por el filósofo chino Chang Tung-Sun, que procedía de un horizonte lingüístico (el de los ideogramas) donde en el lugar de Dios aparece el desarrollo del diálogo Yin-Yang, y por otro lado por Bajtin, que intentó superar a los formalistas a través de una formalización dinámica elaborada en una sociedad revolucionaria. Para él, el discurso narrativo, que asimila al discurso épico, constituye una prohibición, un MONOLOGISMO, una subordinación del código al 1, a Dios. Por consiguiente, la épica es reli-

giosa, teológica, y todo relato «realista» que obedezca a la lógica 0-1, es dogmático. La novela realista burguesa que Bajtin denomina monológica (Tolstoi) tiende a moverse en este espacio. La descripción realista, la definición de un tipo, la creación de un personaje, la textura de un tema: todos estos elementos del relato narrativo y descriptivo pertenecen al intervalo 0-1; son, por consiguiente, MONOLÓGICOS. El único discurso en que la lógica poética 0-2 se realiza integralmente es el del carnaval: quebranta las leyes del código lingüístico, así como las de la moral social, adoptando la lógica del fantasma.

De hecho, esta «transgresión» del código lingüístico (lógico, social) en el carnaval [19] es posible sólo porque se da a sí misma una ley OTRA. El diálogo no es la «libertad» de decirlo todo: es una «burla» (Lautréamont) pero TRÁGICA, un imperativo distinto del Uno. Cabe insistir sobre esta particularidad del dialogismo como TRANSGRESIÓN QUE SE DA UNA LEY, para distinguirlo de un modo radical y categórico de la pseudo-transgresión de que da pruebas cierta literatura moderna erótica y paródica. Siendo esta última «libertina» y «relativizante», hay que inscribirla en el campo de la acción de la LEY QUE PREVE SU TRANSGRESIÓN; es también una compensación del monologismo, no supera el intervalo 0-1, y nada tiene que ver con la problemática revolucionaria del dialogismo que implica un desgarramiento respecto a la norma y una relación de términos oposicionales no exclusivos.

A la novela que engloba la estructura carnavalesca se le da el nombre de novela POLIFÓNICA. Entre los ejemplos que aduce Bajtin, puede citarse a Rabelais, Swift, Dostoyevski. Podríamos todavía añadir toda la novelística «moderna» del siglo XX —Joyce, Proust, Kafka—, precisando que la novela polifónica moderna, aunque posea con relación al monologismo un estatuto análogo

19. Cf. cap. 5.4.1.

al estatuto de la novela dialógica de las épocas precedentes, se distingue claramente de esta última.

Una ruptura se operó a finales del siglo XIX, de modo que si el diálogo en Rabelais, Swift o Dostoyevski permanecía a un nivel representante, fictivo, la novela polifónica de nuestro siglo se hace «ilegible» (Joyce) e interior al propio lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de este momento (de esta ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) que el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual) se plantea como tal. La propia teoría de Bajtin (así como la de los Anagramas saussurianos) deriva históricamente de esta ruptura. Bajtin pudo descubrir el dialogismo textual en la escritura de Maiakovski, Jlebnikov, Bieli (para no citar más que algunos de los escritores de la revolución que inscriben los trazos más agudos de esta ruptura escriptural) antes de extenderla a toda la historia literaria como principio de toda subversión y de toda productividad textual contestataria.

La novela «Jehan de Saintré» que aquí examinamos se sitúa a medio camino entre una estructura monológica y una estructura dialógica. Nos ofrece, por consiguiente, la posibilidad de observar de manera más clara cómo se produce la estratificación del discurso en el interior de los enunciados (de los actantes).

De este modo, el término bajtiniano DIALOGISMO, como complejo sémico francés, implicaría: el doble, el lenguaje, y una nueva lógica. A partir de este término, que la semiología puede adoptar, se dibuja una nueva aproximación a los textos poéticos. La lógica que implica el «dialogismo» es a la vez:

(1) una lógica de DISTANCIA y de RELACIÓN entre los distintos términos del a frase o de la estructura narrativa indicando un devenir en oposición al nivel de continuidad y de substancia que obedecen a la lógica del ser y que denominaremos monológicas;

(2) una lógica de ANALOGÍA Y DE OPOSICIÓN NO EX-

CLUSIVA, en oposición al nivel de causalidad y de determinación identificante que será denominada monológica.

La concepción del lenguaje novelesco como diálogo o ambivalencia lleva a Bajtin a una revaloración de la estructura novelesca, que adopta la forma de una clasificación de los enunciados del relato ligados a una tipología del discurso.

3.3. LA CLASIFICACION DE LOS ENUNCIADOS EN EL RELATO

Según Bajtin, pueden distinguirse tres categorías de enunciados en el relato:

(a) El enunciado DIRECTO, que remite a su objeto, expresa la última instancia significativa del sujeto del discurso en el marco de un contexto; es el enunciado del autor, el enunciado anunciante, enunciante, expresante, el enunciado DENOTATIVO que debe procurar la comprensión objetiva, directa. No conoce nada fuera de sí mismo y su objeto, al que intenta adecuarse (no es «consciente» de las influencias de los enunciados extraños).

Acabamos de demostrar, sin embargo, que en el espacio no-disyuntivo de la novela, no existen los enunciados unívocos, y que todo enunciado se desglosa. Veremos más adelante cómo esta multiplicación se presenta en el enunciado del destinador en «Jehan de Saintré».

La noción de univocidad o de objetividad del monólogo y de la época con que se relaciona, o bien del enunciado denotativo y objetual, no se resiste al análisis psicoanalítico y semántico del lenguaje. El dialo-

gismo es coextensivo a estructuras profundas del discurso. A pesar de Bajtin, y a pesar de Benveniste, lo encontramos al nivel de la palabra denotativo-bajtiniana como principio de toda enunciación, y también al nivel de la HISTORIA de Benveniste que, del mismo modo que el nivel del DISCURSO benvenistiano, supone una intervención del lector en la novela y una orientación hacia el Otro (en tanto que destinatario o en tanto que «personaje»). Para describir el diálogo inmanente del enunciado denotativo o histórico, hemos tenido que recurrir al psiquismo de la escritura como rasgo de un diálogo con uno mismo (con el otro), como distancia del autor respecto a sí mismo, como desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado.

(b) El enunciado OBJETUAL es el discurso directo de los personajes. Posee una significación objetiva directa, pero no se sitúa al mismo nivel que el discurso del autor, hallándose a una distancia de perspectiva respecto a él. Está a la vez orientado hacia su objeto, y es, él mismo, objeto de la orientación del autor. Es un enunciado extraño, subordinado al enunciado narrativo como objeto de la comprehensión del autor. Pero la orientación del autor hacia el enunciado objetual no penetra en él: lo toma como un todo sin cambiar ni su sentido ni su tonalidad; lo subordina a efectos propios sin introducir significación alguna. De tal modo, el enunciado (objetual) devenido objeto de otro enunciado (denotativo) no es «consciente» de ello: el enunciado objetual es, pues, unívoco, como el enunciado denotativo.

(c) Pero el autor puede utilizar la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el sentido que tenía ya el enunciado. De ello resulta que el enunciado adquiere dos significaciones; que se vuelve AMBIVALENTE. Este enunciado ambivalente es, pues, el resultado de la yunción de dos sistemas de signos. En la evolución de los géneros, aparece con la menipea y

el carnaval (volveremos a ello). La yunción de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la ESTILIZACIÓN aquello que establece una distancia con relación al enunciado de otro, contrariamente a la IMITACIÓN (Bajtin se refiere más bien a la REPETICIÓN) que se toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo hace suyo, se apropia de él sin relativizarlo. Esta categoría de enunciados ambivalentes se caracteriza por el hecho de que el autor explota la palabra de otro, sin chocar contra su pensamiento, para sus propios fines; sigue su dirección haciéndola relativa. Nada de eso acontece en la segunda categoría de enunciados ambivalentes, de los que la PARODIA constituye una especie. Aquí, el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del otro. Cuanto a la tercera categoría de enunciados ambivalentes, de la que la POLÉMICA INTERIOR OCULTA constituye una especie, se caracteriza por la influencia activa (es decir modificante) del enunciado del otro sobre el enunciado del autor. Es el escritor quien «habla», pero un discurso extraño se halla presente constantemente en esta palabra que el autor deforma. En este tipo ACTIVO de enunciado ambivalente, el enunciado del otro está representado por el enunciado del narrador. La autobiografía y las confesiones polémicas, las réplicas al diálogo, el diálogo camuflado, constituyen ejemplos de este tipo de enunciado ambivalente.

He aquí, pues, la clasificación bajtiana de los enunciados del relato examinados según un método dialógico:

I — EL ENUNCIADO DENOTATIVO
Directamente orientado hacia su objeto, expresando la última instancia significativa del locutor.

II — El enunciado objetual

(1) con preponderancia de las características sociológicas típicas

(2) con preponderancia de los rasgos caracterológicos

} distintos grados de objetividad

III — El enunciado que se refiere al enunciado ajeno
(enunciado ambivalente)

(1) enunciado ambivalente con orientación única
- (a) estilización
- (b) relato del narrador
- (c) enunciado inobjetual del personaje portavoz (parcial) de la concepción del autor
- (d) Icherzählung

} disminuyendo la objetualidad; tendiendo a una reducción de la ambivalencia o a un enunciado del tipo I

(2) enunciado ambivalente con orientación múltiple
- (a) parodia en todas sus variedades
- (b) cuento paródico
- (c) Icherzählung paródica
- (d) enunciado del personaje parodiado
- (e) todo tipo de remisión al enunciado ajeno con cambio del acento

} disminuyendo la objetividad y activando el pensamiento ajeno, se dialoguizan interiormente y tienden a disolverse en dos enunciados del tipo I

(3) tipo activo (el enunciado ajeno representado por el enunciado del narrador)
- (a) polémica interior oculta
- (b) autobiografía y confesiones polémicas
- (c) todo enunciado que remita al enunciado ajeno
- (d) réplica del diálogo
- (e) diálogo polémico

} el enunciado ajeno actúa desde fuera: distintas formas de relaciones bi-laterales son posibles con el enunciado ajeno, así como distintos grados de su influencia deformadora

La novela es el único género que posee enunciados ambivalentes; en esto estriba la característica específica de su estructura.

3.4. ORGANIZACION DE LA SIGNIFICACION NOVELESCA

A partir de la dislocación del modelo actancial mítico, podemos establecer dos modelos de organización de la significación novelesca con la ayuda de dos categorías dialógicas:

1. Sujeto (S) ————Destinatario (D).
2. Sujeto de la enunciación ———— Sujeto del enunciado.

El primer modelo implica una relación dialógica. El segundo implica las relaciones modales en la realización del diálogo. El modelo 1 determina el género (poema, epopeya, novela); el modelo 2 las variantes de género.

En la estructura novelesca polifónica (¿poligráfica?) el primer modelo dialógico (S———D) actúa enteramente en el discurso que escribe, y se presenta como una contestación perpetua de este discurso. El interlocutor del escritor es pues el propio escritor, en tanto que lector de otro texto. El que escribe es el mismo que el que lee. Al ser su interlocutor un texto, él mismo no es más que un texto que se relee reescribiéndose. La estructura dialógica no aparece, así, más que a la luz del texto, construyéndose con relación a otro texto como ambivalencia.

Por el contrario, en la épica, D es una entidad absoluta extra-textual (Dios, la comunidad) que relativiza el diálogo hasta eliminarlo y reducirlo a un monólogo. Es fácil entonces comprender por qué la novela llamada clásica del siglo XIX y toda novela con tesis ideológica, tiende hacia lo épico, y constituye una desviación de la estructura propiamente novelesca. (Cf. el monologismo de Tolstoi, épico, y el dialogismo de Dostoyevski, novelesco.)

En el marco del segundo modelo, se observan varias posibilidades:

(1) La coincidencia de S_e con un grado O de S_a que puede ser designado por «él» (el pronombre de la no-persona) o por el nombre propio. Es la técnica narrativa más simple, que encontramos en el nacimiento del relato.

(2) La coincidencia de S_e con S_a. Es la narración en primera persona: «Yo».

(3) La coincidencia de S_e con el destinatario (D). La narración transcurre en segunda persona: «tú». Tal, por ejemplo, la palabra objetual de Raskolnikov en *Crimen y Castigo*. Michel Butor, en *La Modification*, ofrece una exploración asombrosa de esta técnica.

(4) La coincidencia de S_e con S_a y con D al mismo tiempo. La novela deviene entonces una pregunta por aquel que escribe, y muestra la toma de conciencia, por

parte del escritor, de la estructura dialógica de la novela. Al mismo tiempo, el texto se hace lectura (cita y comentario) de un corpus exterior, construyéndose así como ambivalencia.

Llegamos así al siguiente paradigma:

Práctica	Dios
Discurso	«Historia»
Dialogismo	Monologismo
Lógica correlacional	Lógica aristotélica
Sintagma	Sistema
Carnaval	Relato

AMBIVALENCIA

Menipea

Novela polifónica (poligráfica)

Esquema 8

3.5. EL DESTINADOR

3.5.1. La distribución de las instancias de discurso

El texto de «Jehan de Saintré» posee una arquitectura gráfica en tres capas discursivas, anunciadas cada una por una rúbrica que designa el portavoz del enunciado que sigue: el ACTOR (en el texto «l'Acteur» 80 veces, «L'Acteur encore» 15 veces, «encore l'acteur» 1 vez; 1 vez «L'Auteur», 1 vez «l'Acteur») LA DAME (20 veces, «La Dame encore» 5 veces, «Madame» 1 vez) y SAINTRÉ (5 veces).

3.5.1.1. *Estratificación del enunciado del destinador.* — El enunciado del destinador en «Jehan de Saintré» presenta múltiples oscilaciones que examinaremos sucesivamente. Ante todo, distinguiremos TRES ESTATUTOS del enunciado del destinador. (A) el destinador como sujeto retórico/como actor/ — estatuto pronominal; (B) el destinador como sujeto literario/como autor — estatuto personal; (C) estatuto transpronominal del destinador — anulación del destinador en el texto comprendido como productividad.

En segundo lugar, estudiaremos las variaciones sujeto-persona en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado.

Finalmente, diferenciaremos un enunciado narrativo de un enunciado distributivo.

El actante «Destinador» aparecerá entonces como una transformación de las categorías siguientes:

ESTATUTO TRANSPRONOMINAL: el no-sujeto de la productividad textual.

ESTATUTO PRONOMINAL: en tanto que actor del relato/retórica.

Estatuto personal: en tanto que autor de la novela/literatura.

1. Sujeto de la enunciación. Sujeto transcendental.
2. Sujeto del enunciado.

1. Enunciado narrativo-centrípeto.
2. Enunciado distributivo-centrífugo.

3.5.1.2. *El doble estatuto del destinador: Actor/Autor, sujeto retórico/sujeto literario.* — La palabra «actor» (lat. *actor*) confundida fonética y semánticamente con la palabra «autor» (lat. *auctor*) y que encabeza el párrafo para introducir la palabra del escritor solo o del escritor y sus personajes, revela el proceso en que se vive y se construye el destinador como sujeto retórico (actor del relato) y sujeto literario (autor de la novela).

Digamos que lo que se escribe como «el Actor» posee un estatuto pronominal: sería el anonimato del «yo» no asumido por una persona. Como tal, el Actor es uno de los protagonistas de esta representación que transcribe el libro. Espectador de un drama, el Actor es, mejor todavía, el locutor de un discurso en el que se insiere o que rechaza. Esta alianza del espectador con el locutor, digamos incluso esta mutación del espectador en locutor, señala la traducción de la escena (del teatro) medieval en la página (aquí como metáfora de esta superficie que es la comunicación verbal), es decir, de la topología de una actividad en la linealidad de un discurso. El actor deviene así el agente del discurso, el que habla, dirige, lleva a cabo. Personaje del drama, acusador (*actor,* lat. de jurisprudencia «acusador»), el actor es también regulador del relato y se presenta, por lo demás, a menudo como tal

(en la epopeya popular y en la poesía de los trovadores). Su «yo» (vamos a indicarlo como yō) no remite a ningún concepto definido.[20] Se trata de un yō vacío no asumido por ninguna persona, por lo tanto un simple signo de la instancia locutriz. La palabra «yo», por lo demás, no aparece en el enunciado del actor: el actor anónimo no puede decir «yo»; sólo dicen «yo» aquellos que poseen un nombre propio, Saintré y Lusignien, y este pronombre no aparece en ningún otro lugar.[21] De la palabra del actor se encarga el yo de un locutor anónimo que, aunque sea un SUJETO, NO ES una persona.[22]

Ahora bien, el pronombre «yo» (o su forma átona «me», tónica «mí», adj. posesivo «mi») figura en el enunciado del Actor del principio al fin del libro, cuando queda cubierto por el nombre propio de Antoine de La Sale, y en el momento en que éste considera su texto como una «carta», como un valor de intercambio en un circuito de comunicación social.

A vous tresexcellent et trespuissant prince, monseigneur Jehan d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, marchis et

20. En el lenguaje como sistema de signos, que distingue del lenguaje asumido como ejercicio por un individuo, E. Benveniste constata que los pronombres son signos «vacíos», no-referenciales respecto a las «realidades», siempre disponibles... su papel es el de proveer el instrumento de una conversación, que podemos denominar la conversión del lenguaje al discurso». («Naturaleza de los pronombres», *Problèmes de linguistique générale*, p. 251.) Es, pues, al nivel del relato como SISTEMA retórico donde situaremos el estatuto pronominal del destinatario.

21. Cf. cap. 3.5.2.1.

22. «El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de «auctor», el que aumenta. (...) Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando somos artistas.» (Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, pp. 44, 45, 61, Madrid, 1967.)

marquis de Pont de MON trèsredoubté seigneur. Après met treshumbles et tresobeisans recommandacions, pour obeir à voz prières qui ME sont entiers commendemens, ME suis delicté à vous faire quatre beaus traictiez, en DEUX LIVRES pour les PORTER PLUS AISIEMENT, dont ce premier PARLERA de une dame des Belles Cousines de France, sans autre nom ne surnom nommer, et du tres vaillant chevalier le sire de Saintré... Et la troizieme istoire sera une addiction que J'ay traicte des croniques de Flendres, qui est tres belle chose à veoir. (El subrayado es nuestro) (pág. 1).

Así como:

Et cy donray fin au livre de ce tres vaillant chevalier qui, oultre les armes, que J'ay dictes, fut en maintes autres batailles...

...Ores, treshault, excellent et puissant prince et MON tres redoubté seigneur, se aucunement pour trop ou peu escripre JE avoie failly, ce que de ligier faire pouroye, actendu que ne SUIS saige ne aussi clerc, il vous plaise, aussi a tous et a toutes, le MOY pardonner, car maintesfoiz tel fait le mieulz qu'i'puet qui ne fait gueres bien, dont n'est pas mervoille, MOY qui SUIS et AY tousjours esté rude et de tresgros engin, en maintien, en faiz et en diz, mais pour accomplir vos prieres qui entre tous les seigneurs ME sont entiers commandemens, J'AI fait ce livre dit Saintré, que en façon d'une lectre JE vous envoye, en vous suppliant que le prenez en gré. Et sur ce, pour le présent, MON tresredoubté seigneur, autre ne vous escrips, fors que si treshumblement comme JE SÇAY et PUIS ME recommande à vostre tresbonne et desiree grace, ou que JE soye, et prie le Dieu des Dieux qu'il vous doint entiere joy de trestous voz desirs. (El subrayado es nuestro) (p. 309).

En estos dos lugares, el sujeto del discurso ya no es un ACTOR, sino un AUTOR, es decir, etimológicamente y en la significación concreta del texto, un fundador, un constructor; él hace, dispone, ordena, él genera, produce, crea un objeto; es VENDEDOR (*auctor*, lat. de ju-

risprudencia, «vendedor»). Así, podemos ahora formular la hipótesis de que la instancia del autor se organiza cuando el DISCURSO está considerado como OBRA (carta, literatura, novela) que supone un posesor y un vendedor, poseyendo nombre propio y, por consiguiente, capaz de ser asumido por un «yo». El nacimiento del autor coincide pues con el nacimiento de la novela; la epopeya no tiene autor y el trovador se halla a medio camino entre el locutor y el vendedor. La novela se estructura alrededor de un «yo» asumido por una persona que se afirma por el proceso de la escritura. Lo escrito (el libro) deviene la LEY que le impone al yo del actor (a su juego) la rigidez de un individuo con biografía (el autor). La escritura, en el sentido de una obra PRODUCIDA, de una representación discursiva ya hecha, se encarga del papel mosaico que el ideologema del símbolo (Dios) asumía en la épica para hacer jugar la ambigüedad del signo bajo la mirada rectificadora del escritor (igualándose, de pronto, con Dios). El recurso de Antoine de La Sale al símbolo, es decir, el desliz que existe entre el ANONIMATO simbólico y el «YO» PLENO, queda clarificado por el uso de los pronombres personales. Así, el pronombre enfático objeto («je dis, MOI») que aparece en el siglo XIV, no es usado por Antoine de La Sale en «Jehan de Saintré». El pronombre-sujeto, típico para el francés medio, pero desconocido en el antiguo francés, se omite con frecuencia. He aquí el diagrama de esta omisión, dado por W. P. Shepard.[23]

23. «The Syntax of Antoine de La Sale», *Publ. of the Modern Lang. Ass. of America* XX (1905), 435-501.

	Expresados	Omitidos	Proporción
Je	192	68	3:1
Tu	38	8	4:1
Il, elle	329	110	3:1
Il neutro	54	61	1:1
Nous	20	10	2:1
Vous	149	90	2:1
Ils, elles	65	27	2:1

Esquema 9

La novela «Jehan de Saintré» tiende más bien al viejo empleo de los pronombres personales: Antoine de La Sale parece huir del énfasis de la persona-sujeto y preferir el anonimato en el que el «yo» del narrador se funde con el «él» impersonal de un Dios cuya palabra constituye la condensación emblemática de la verdad. El soldado devenido hombre de letras no acepta del todo el enunciado signo que tomaría como referente la palabra de un «yo», sino que muestra cómo —incapaz de nombrar y menos todavía de escribir lo invisible— su enunciado lo simboliza, refugiándose en un no-yo.

3.5.1.3. *El estatuto transpronominal de la productividad textual.* — Si es cierto que la novela realista está basada en este doble estatuto del escritor (actor-autor), está claro que el acto de la escritura no se reduce ni al primero ni al segundo, sino a una FUNCIÓN que, pasando a través del «yo» de la persona-autor, une el yo anónimo del actor con un «él» no-personal, relacional, que remite los enunciados heterogéneos al espacio intertextual de la escritura. Así, en la oscilación entre un yo y un «él», la escritura, rehusando la persona, rehúsa por ello mismo el ser bloqueada por un su-

jeto. En el propio acto de la escritura, el autor —ni acusador-sujeto, ni vendedor-persona, por lo tanto, ni sujeto del enunciado, ni sujeto de la enunciación—, es una «instancia» no conceptual y no individualizada; digamos que se trata de una no-instancia, un vacío que expulsa y unifica instancias. Podría sostenerse que la instancia de la escritura, en la medida que puede ser pensada a través de un «yo» sin que pueda ser nunca reducible a un «yo» DICHO (asumido por lo tanto por un sujeto o por una persona) es una «instancia» TRANS-PRONOMINAL, por consiguiente TRANS-SUBJETIVA, y como tal, TRANS-VERBAL.

3.5.1.4. *El ideologema del signo a través de los estatutos del actante destinador.* — La oscilación del autor de la novela entre el «yo» PLENO (personal) y el «él» relacional (impersonal) sustituye a la tradición medieval del SÍMBOLO, exponente de un sistema semiótico bloqueado por las relaciones unívocas entre las formas y los sentidos, y donde la persona del narrador se identifica con la no-persona condensada en la palabra emblemática de un «él» igual a Dios por el ideologema del SIGNO que desdobla la verdad cambiando la relación simbólica: palabra (referente) — Dios (verdad) en: palabra («yo» o referente) — texto (yo/él).

El ideologema del signo en el enunciado del Autor se manifiesta de un modo claro en la comparación entre las dos versiones de la novela: el original y la corrección (el manuscrito de Barrois). Esta comparación nos permite establecer que la primera copia que Antoine de La Sale parece haber dictado a un escribiente (y que, por consiguiente, es más bien un discurso oral, aunque YA escritura por estar destinado a ella), se distingue de la versión corregida por Antoine de La Sale por el hecho que el discurso referencial (la palabra del «yo») está transformada en provecho de un orden exigido por el encadenamiento del texto (de la

escritura Yo/él). Sólo posteriormente, teniendo ante los ojos el grafismo de la página en el volumen del texto, Antoine de La Sale interviene «con su escritura derecha, menuda, temblorosa, bastante descuidada», con una «serena ignorancia en materia de ortografía», pero «muy preciso en la puntuación», para ordenar su texto como un tablero: la yunción de las secuencias ordenadas por la puntuación o por la redistribución de los lazos sintácticos o los existentes entre los grandes sintagmas textuales, parece ser la preocupación principal de Antoine de La Sale.[24] Daremos más adelante el esquema lógico de esta yunción de secuencias que parece incomprensible para el análisis literario (R. Desonay habla de una «corrección caprichosa»). Así, por ejemplo, el pasaje en el que, después de haber sido promocionado, Saintré toma la palabra para dar las gracias: al escudero, al mayordomo real, al rey, a la reina (en la versión primitiva); en la versión corregida el orden jerárquico queda restituido: los agradecimientos empiezan por el rey, la reina queda, sin embargo, la última, para justificar el cambio de espacio que va a seguir en el relato (puesto que la reina se halla en su habitación, para llegar hasta ella es LÓGICO que cambie de lugar en la geografía del relato). Otro ejemplo de esta especie lo ofrece la medición de las lanzas.

Sin embargo, quedan pasajes a los que la corrección no ha llegado y que incitan a los investigadores modernos a remarcar que «Antoine de La Sale no es un autor muy hábil, olvida a menudo su tema y continúa con una construcción completamente distinta». Así: «ceux qui errent en toutes choses sans raison, tout se peut amender, fors que les erreurs désordonnées, guerres et batailles» (49); «le roy qui par ses gracieusetz et par les bons rapports qu'il en avait, l'accorda très volontiers» (94); «et nous savons que madame savoit que

24. Cf. Roland Desonay, «Comment un auteur se corrigeait au XV[e] siècle».

de nous venist, suis acertainée qu'elle n'en serait mye contente» (342).[25]

Lo que se denomina la inhabilidad del autor es tal vez su incapacidad de superar el ideologema del símbolo (la verdad directa, unívoca) para pasar al signo (la verdad desdoblada, no-disyuntiva) sin dejarse confundir por una Palabra omnipotente; al contrario, su texto es una palabra que nombra a la deriva, como un sonido fluido, un objeto pre-existente y que el locutor «sabe» que es innombrable. Los espacios blancos, dejados con frecuencia sin llenar, dan testimonio de este vértigo de lo innombrable, y de la tentación del silencio inherente a toda salida de un tipo de discurso hacia otro (de un ideologema al otro).

Observamos un fenómeno parecido, aunque infinitamente más consciente y controlado, en otra vertiente de la historia: al principio del siglo XX y sobre todo en los años 30-50, en lo que ha sido denominado literatura del «monólogo interior» (el *stream of consciousness*). Con Joyce, y sobre todo en su metamorfosis francesa (en cierto modo Nathalie Sarraute, pero especialmente Beckett), la novela se debate contra el SIGNO (la palabra) quedándose en la PALABRA (en la «phoné» considerada como EXPRESIÓN de una idea anterior a su formulación lingüística). Si en los siglos XV y XVI la novela separaba el enunciado de la estructura del símbolo para someterla al signo, actualmente, en el siglo XX, la novela se habla de un modo incómodo por la presencia de la estructura del signo (y de su ideologema), pero siendo todavía su prisionera; esto en la medida que se quiere EXPRESIÓN de una entidad (psicológica, intelectual) anterior a su realización lingüística. Así, pensado como el mediador entre las dos vertientes de la fractura real-palabra (a la manera de la novela realista), pero, con todo, consciente de las limitaciones de

25. W. P. Schepard, «The Syntax of Antoine de La Sale», *Publ. of the Modern Lang. Ass. of America* XX (1905). La numeración es de Schepard.

una palabra estructurada en y por la comunicación (precisamente esta «consciencia» es lo que la distingue de la novela realista), el *stream of consciousness* surge como un determinado efecto del pensamiento simbólico (la estructura del enunciado realista) pero permanece en su ideologema (el pensamiento diádico, la expresión). Resulta de ello una carnavalización de la novela: nos hallamos actualmente ante una obsesión por lo innombrable (una de las novelas de Beckett lleva este título), y de un discurso sintácticamente incoherente, descosido, que destruye el orden de las palabras, incluso su armazón. La tendencia menipeana se instala de nuevo, por lo tanto, como ha sucedido ya varias veces en la historia de la Literatura, para constituir la «transgresión» necesaria para la ley; esta vez es la ley del signo lo que se pone en duda, como en el siglo XV lo fue la ley del símbolo. Esta «transgresión» es asimilada por la sociedad al reconocerse en ella, y la transforma en ley; el *stream of consciousness* se ha vuelto ya la «normalidad» más o menos indiscutible de la novela moderna. Así, una vez más, la revuelta contra una estructura verbal fracasa ante la ley del Verbo que es la ley de la expresión. Queriéndose expresión de una anterioridad, la palabra se encuentra a sí misma y se desdobla al tiempo que se destruye. Apología de lo indecible, el *stream of consciousness* hecho ley señala el último y más lejano límite de la expresión; después de él, el problema consiste en llegar más allá de la expresividad. A través del SIGNO, es la ESCRITURA lo que se anuncia.

3.5.1.5. *El desdoblamiento del destinador en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El sujeto transcendental.* — Pero volvamos al texto de Antoine de La Sale. EL AUTOR está incluido en él, como un personaje con las mismas prerrogativas que los demás: Antoine de La Sale es, así, por lo que nosotros cono-

cemos, el primer escritor de novela en prosa francés que manifiesta conscientemente su presencia en el texto, como la presencia de una subjetividad personal cuyo punto de vista (el discurso) suelda relatos de distintas aventuras en un todo novelesco. Esta constitución de un SUJETO del discurso literario aparece a través de las distancias que él toma respecto a su propia palabra, así como respecto a la de sus personajes. La palabra del Actor es DENOTATIVA, es decir, aparentemente unívoca, que no remite más que a su objeto y expresa un referente objetivamente verdadero, sin ser puesta en duda por una palabra OTRA. Sin embargo, esta palabra denotativa presenta una oscilación permanente entre el sujeto de la enunciación (S_a) y el sujeto del enunciado (S_e). Un estudio transintáctico (término de Batjin) de la frase del actor, mostraría que está atravesada por un titubeo que designa el temor del actor (del sujeto del enunciado) a imponer una verdad bajo la garantía de un autor (sujeto de la enunciación), es decir, a plantear un referente/significado autónomo de un discurso/significante. La literatura se muestra reticente a la conciencia que acaba de tomar de su apodictismo.

En cellui temps, en la court de la royne Bonne de Bouesme, femme dudit roy Jehan, avoit une assez josne dame vesve qui des Belles Cousines estoit, mais de son nom et seignorie l'istoire s'en tait, à cause de ce que aprés pourrez veoir. Laquelle dame, onques puis le trespas de feu monseigneur son mary, pour quelque occasion que ce fust, ou pour sembler aux vrayes vesves de jadiz, dont les histoires romaines, qui sont les suppellatives, font tant de glorieuse mencion, desquels je me passe pour abregier et venir à mon propos de ceste dame que onques puis qu'elle fut vesve à mary ne se voult accompaignier. Me semble de prime face que ensuir vouloit les anciennes vesves de jadiz si comme les histoires dient, c'est assavoir que les Romains avoient une tresloable coustume... Et de ce dit l'Apostre en se premiere Epistre *Ad Thymo-*

teum, etc., et ou Vè chappitre: «Honnore les vesves» (pp. 2-3).

Se diría que Antoine de La Sale, molesto por esta consciencia de la literatura como signo (que corre paralela a la toma de conciencia del autor como instancia de un discurso), se asegura recurriendo a otro texto literario: los autores griegos o romanos, las sagradas escrituras, etc. La duda yo: $\overline{yo}$: $\overline{yo}$/él termina con la anulación del yo por la autoridad de un libro que funciona como una voz exterior: el texto extraño es a la vez un orden permutativo de escritura y la verdad del Verbo para este libro de transición que es «Jehan de Saintré». Hemos podido observar, más arriba, la misma ambivalencia cuando un enunciado originalmente fonético experimenta un cambio al ser incluido en el texto de la novela: los blasones y los mensajes de los heraldos se inscriben en la novela como una reunión de variaciones y permutan el ideologema.

Escribir, en el ideologema del pensamiento del signo, implica un orden, un poner en motivación la palabra pronunciada. El tipo de escritura que se instalará a partir del Renacimiento será una palabra consciente de tener otra palabra como referente.

Las correcciones a que Antoine de La Sale sometió su dictado, hacen patente esta ordenación de la palabra en un texto escrito. «Al releer, Antoine de La Sale se dedica a trasladar a un relato los menores detalles de la realidad. Interviene el autor, a partir del momento en que algo se acerca a lo verosímil. Es un novelista perfecto», constata R. Desonay.[26] Construir verosimilitud sería, para Antoine de La Sale, modificar el curso de la palabra para conducirla a una motivación exigida por el género: el texto novelesco escrito.

La preocupación de Antoine de La Sale de ordenar gráficamente su texto raya en la manía. Es interesante ver cómo este guerrero se dedica minuciosamente a re-

26. R. Desonay, *op. cit.*

distribuir sus párrafos subrayando, cambiando de escritura, utilizando tintas diversas. Usa dos tintas, roja y negra, hace apartados muy distintos y señales destinadas a subrayar los pasajes esenciales, marcando explícitamente: «Allez à la ligne»; «Ecrivez à l'encre rouge»; «Copiez tel passage en noir»; «Soulignez». Los textos latinos aparecen casi siempre subrayados. Las indicaciones onomásticas están señaladas con una escritura totalmente distinta de las notas caligráficas: una gran mayúscula temblorosa. La palabra ACTOR se presenta con letras grandes o pequeñas según se trate de un principio o de una continuación de capítulo. Cuando se añade, a este detallado grafismo, por un lado la precisión de la PUNTUACIÓN (es decir, la importancia que Antoine de La Sale concede al ritmo y la escansión) y, por otro lado, su manía de INVERSIÓN sobre todo en la correlación de términos oposicionales (es decir, la acentuación de la negación, unida a la concepción de los dos opuestos como alternantes: «trésor de ma vie et de ma mort» se corrige por «trésor de ma mort et de ma vie»), no puede evitarse el leer esta escritura como significante en su propio trazado, en su orden semejante a la lógica de un jeroglífico. Antoine de La Sale parece haber tocado un punto neurálgico de la significación textual: el paso del símbolo al signo sugiere la posibilidad de una práctica semiótica otra, fundada en el texto como orden rítmico que funcionaría como una ecuación de VARIABLES sin remitir a una verdad (Dios o palabra) exterior al texto. Será necesario el lento desgaste del signo en la novela realista, para que la escritura se oriente hacia una práctica semiótica donde las unidades del discurso juegan entre sí como variables que obtienen su significación según su situación escriptural en el texto. Los *Chants de Maldoror* y las *Poésies* de Lautréamont cuentan entre los primeros libros que se construyen según este principio.

«Jehan de Saintré» queda pues como un texto ambiguo, con rasgos de símbolo y de signo, de Libro como

Ley, y de Voz como expresión; es fonético en el sentido que quiere ser expresión de una anterioridad que precedería al signo (la palabra); una escritura verbal o más bien una verbalización escrita. El enunciado del Actor termina englobando todo el texto y se anuncia como una instancia predominante, como un «yo» asumido por un sujeto. El autor es aquel que VE —el testigo que disfruta de un punto de vista fuera del proceso descrito, HABLÁNDOSE como algo exterior a lo que oye y a lo que pronuncia. Su enunciado ENCUADRA y COMENTA todo diálogo. Ejemplo:

L'ACTEUR: — Et quand Madame eust ses parolles ainsi finees, Saintré, comme enfent et tout esprins de tant de belles doctrines, ne respondit riens. Lors elle lui dist: «Et! beau sire, qu'en dictes-vous? Avriez vous cuer de faire ainsin?» Alors le pouvre conjuré en levant les yeulz sur elle, en basse voiz ly dist: «Oij bien, ma dame, volentiers» — «Feriez, mon ami?» — «Ma dame, oij, de bon cuer. Mais qui est la dame telle que vous dictes, qui vouldroit mon service, et amer un tel que je suis?»... (pág. 34).

El Autor se introduce en la novela para ABREVIAR y OMITIR el discurso de los demás: en vez de nombrarlos, encadena y escande un ritmo:

L'ACTEUR: — Alors Madame d'estre assise se lieve et tout hault a ses femmes dist... Lors tout asseuré comme elle lui avoit dit, faisant un peu l'esbay il se arresta, si ne tarda gueres que Madame revint, puis l'appella et dist hault que toutes la pouoient bien oyr: «Or ça maistre, ça, pourray je savoir qui vostre dame est? Et se je la devinoye, par votre foy le me diriez vous? Est ce point *telle, telle ne telle?*» — «*Ma dame, nanil*» — «*Telle, telle ne telle?*» — «Ma dame, nanil»... (p. 49).

Una de sus principales funciones es la de blasonar: describir el comercio, las compras de Saintré (p. 51), sus vestidos (p. 63, 71, 72, 79, etc.), sus armas (p. 80).

Este tipo de enunciado es unívoco, remite únicamente a sus referentes —los objetos—, y podría ser llamado un ENUNCIADO OBJETUAL. Aunque a menudo emitido por uno de los personajes (la Dame, un mercader, etc.) el enunciado objetual está asumido por el Autor: él se presenta, por lo demás, siempre gráficamente, introducido por el epígrafe: «el Actor».

El yo/él del Actor se desdobla para aislar un «yo» personal representando a un sujeto consciente, aquel que escribe. El «yo» no dicho toma sus distancias respecto al enunciado fonético para juzgarlo: es este «yo» de la enunciación quien produce los sub-títulos, emitiendo juicio, dando la apreciación del sujeto escribiente sobre lo que va a ser escrito. Anteriormente a la escritura como orden significante, el sujeto de la enunciación, al manifestarse en los sub-títulos, es un sujeto del significado, actúa como anterior al enunciado, está anclado en una idea anterior a la palabra. Este sujeto transcendental se manifiesta como un doble del autor describiendo (hablando): es un autor comentador, que produce un metadiscurso, secundario, clasificatorio, que se sitúa antes y por encima de la enunciación narrativa que va a seguirle: «Comment Saintré prent congié du roy, de la royne et de tous ceulx de la court, et des dons que ilz se firent» (p. 134 y siguientes). Introducidos por un «Comment» que connota el discurso de la ciencia, estos epígrafes designan la complicidad entre el sujeto que describe (el sujeto novelesco, el «autor») y el sujeto de la ciencia: acontece incluso, como es el caso de Antoine de La Sale, que el sujeto novelesco se presenta como sujeto «científico». La complicidad de que se trata es una complicidad ideológica: el presupuesto de un significado transcendental, anterior al orden significante. Hay que señalar que este supuesto es el supuesto más importante de la ciencia de la época, la escolástica, y que la novela se estructura bajo la penetración masiva del pensamiento escolástico.

El sujeto novelesco exterior a su texto, el sujeto

novelesco transcendental, aparece también para sustituir al tiempo de la verbalización un tiempo «textual», impuesto por las exigencias del libro. «Et a tant laisseray cy a parler des honneurs fais à Saintré, des offres et des congiez prins, et parleray de sa venue devers le roy, des veux et des voiaiges que Madame pour l'amour de lui fist» (p. 137). Este sujeto del libro se presenta como el residuo de un pensamiento arbitrario y libre que manipula la palabra del sujeto (ȳo/él) para hacer que obedezca a las leyes de la palabra ordenada por la sintaxis de la narración.

El enunciado del Actor-autor queda así estratificado: flujo de la palabra, por un lado, y ley sintáctica por el otro. Cada una de las capas está reservada a un sujeto: un ȳo/él en el enunciado narrativo que se presenta como una palabra descriptiva; un «yo» en la enunciación meta-narrativa que se presenta como un comentario cultural sobre un discurso natural. El sujeto ȳo/él es retórico, el sujeto «yo» [27] es el sujeto de la literatura, es decir, de la novela. Ahora bien, mientras el primero es transcendental en la medida que nombra una exterioridad considerada como independiente de la propia palabra (por lo tanto del enunciado como significante) pero permanece anónimo, mudo, implícito en las relaciones estructurales de los discursos de los personajes en los que se ha enajenado, el segundo tiene un doble carácter transcendental: (1) por superar el anonimato y constituyéndose como una personalidad y como una subjetividad; (2) por imponer la ley

27. «The personality of the artist, at first a cry or a cadence, or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally RESFINES ITSELF OUT EXISTENCE, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is like purified in and projected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. The artist, like a God, of creation remain within or behind or beyond or above his handwork, invisible, refined out existence, indifferent, paring his fingernails» (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Londres, 1932]).

de un orden simbólico: la retórica, la lógica, la linealidad, etc., considerada como una norma preexistente a la palabra. Este meta-sujeto vendrá a ocupar un lugar privilegiado: el del entrecruzamiento de las NORMAS científicas, sociales y políticas de una época simbólica: el hogar del ideologema de esta época que este meta-sujeto enuncia en un discurso que roza con el de la ciencia. Al presentarse como un «sujeto de la escritura» y al mismo tiempo describir las leyes de esta escritura, permanece vocálico, fonetizante, simbólico, por la misma razón que describe (pero que no escribe) el trayecto de la función escriptural.

La escritura en el sentido de una distribución espacial, de una diferencia, de la desaparición continua de su propia textura, no tiene sujeto; una escritura así no tolera la representación de un sujeto en su texto. El sujeto de la escritura es un post-efecto verbal: la imposibilidad de la palabra de negarse, sin permanecer significante. Este «sujeto» es una distribución de palabras, es el aparato que opera esta distribución, y sólo se reconstituye como sujeto gracias a una lectura impulsada por el simbolismo (así, en el caso en que desearíamos asignar un «autor» a los escritos de Lautréamont), o por una pseudo-escritura que no hace más que «transcribir» la imposibilidad del signo de penetrar la pluridimensionalidad por sus díadas no-disyuntivas (en el caso de la «escritura» de Antoine de La Sale y de toda novela realista moderna que [explique] REPRESENTE —eco de la escolástica— el acto de escribir). Así, más que de un sujeto de la escritura, hablaremos de una productividad del texto: el «sujeto» de tal productividad constituye un vacío, su imagen sería un gozne haciendo girar las palabras, las frases, los párrafos. En la literatura que aparecerá con el fin del siglo XIX (Lautréamont, Roussel, Bataille) esta función no-escrita aglutinante produce un texto que, alcanzado su fin, borra todas las entidades a partir de las que se ha construido, incluida la entidad de «sujeto».

Aunque seguimos hablando de un «sujeto» de estos textos, este sujeto no es más que un post-efecto, producido por una lectura teñida de verosimilitud.

La expansión de la instancia del Autor que adquiere la forma de un Verbo estratificado cuyos niveles están unidos por una función no-disyuntiva, aparece muy visible en los demás libros de Antoine de La Sale, «La Sale» y «La Salade» que son recopilaciones de textos clásicos, de relatos fantásticos (incluso de sueños, como la «Sibila»), de moral y de impresiones personales. Diversas palabras heterogéneas, tomadas de diferentes locutores, se acumulan en un mosaico que toma el nombre de aquél que habla en última instancia: el Autor, La Sale. Los juegos de palabras «La Sale», «La Salade» —denominaciones medio irónicas, medio serias, formadas a partir del nombre de La Sale—, ilustran una vez más el funcionamiento no-disyuntivo de la novela-signo: MULTIVOCIDAD de una palabra «independiente», sometida a la Palabra de Aquél que escribe.

3.5.1.6. *El enunciado narrativo y el enunciado distributivo.* — La aparición ESCRITA de la palabra AUTOR en el libro de Antoine de La Sale, y su relación con las demás instancias del texto, nos ayuda a entrever más que a separar en el texto escrito (representado) esta función no-escrita (muda) de la instancia de la escritura que hemos denominado trans-pronominal. El enunciado del yo vacío del Actor (transformación del Autor) tiene siempre un *él* por sujeto. Esta cohabitación $\bar{y}o$/él se presenta bajo dos aspectos.

Primero, en el ENUNCIADO NARRATIVO asumido por el Actor, cuando el $\bar{y}o$-mismo describe (habla). La relación $\bar{y}o$/él reduce toda la superficie del discurso a un punto anónimo, no personal, incluso no-conceptual, el $\bar{y}o$. Digamos que la instancia ACTOR tiene, en este caso, una función concéntrica respecto a la infinidad del discurso y sus instancias. Podríamos denominar el enun-

ciado narrativo como un enunciado CENTRÍPETO: reúne los enunciados de todos sus sujetos-actantes en el $\bar{yo}$ del sujeto del enunciado que, en el texto de Antoine de La Sale no deja de revelarse como el «yo» del autor de una obra (el «yo» del escritor-persona).

El enunciado centrípeto es aparentemente unívoco, conductor de su objeto al vacío de un no-concepto («el sujeto» de la escritura) no relativizado por una palabra exterior, puesto que tal palabra es imposible en un enunciado considerado como escritura. El enunciado centrípeto presenta, sin embargo, una oscilación permanente entre el ACTOR como $\bar{yo}$ (no-concepto, no-entidad, vacío), el AUTOR como «yo» pleno, y el personaje como «él» (transformación de la enunciación en enunciado). La frase del Actor mostraría que se halla atravesada por un estremecimiento de duda que designa el miedo del escritor ($\bar{yo}$/él) de imponerse una verdad («yo» pleno asumido por un locutor) o una palabra objetiva en un TEXTO en el que la instancia «autor» funciona para asegurar el reflejo especular de los textos: una alternancia de lenguas en un todo intertextual: «En celui temps...» (p. 2, citado más arriba). Y también:

L'ACTEUR: — Hé! amours tres faulses, mauvaises traitres, semblerez vous tousjours enfer qui de angloutir ames oncques ne fut saoul? Ne serez vous aussi jamais saoulez de traveillier cuers et les murtrir? Dieu et nature vous ont ils donné telle puissance que de prendre et mectre en vos las cuers de papes, d'empereurs, d'empereris, de cardinaulz, de roys, de roynes, de arcevesques, de ducz, de duchesses, de patriarches, de marquis, de marquises, d'évesques, de princes, de princesses, cuers d'abbez, d'abbesses, de contes, de contesses et de gens de tous autres estas et religions espirituelles et temporelles, que d'aucuns en avez prins les cuers, ainsin que en maintes ystoires se treuve en escript, dont vous en estes tres faulsement et mauvaisement servir, et puis a la fin confuse, abandonnez et meritez d'avoir perdu leurs ames se Dieu n'en

a mercy, et leurs honneurs, tesmoings ceulz cy? — dont pour venir à mon propos, je m'en delaisse, qui dit ainsin: L'ACTEUR: — Quant Madame par celle force fut contrainte de soy partir, tant estoient grans les douleurs de leurs cuers a souffrir que je ne le savroie reciter ne escripre; toutesfoiz, les promesses par damp Abbés furent que souventesfoiz en abit dissimulé la yroit veoir, et par ceste doulce esperance, a tres grans destresses de leurs cuers, prindrent congié l'un de l'autre. Et eust esté bonne la compaignie se ne fust le departir (pp. 300-301).

El sujeto de la enunciación es el escritor como sujeto-autor de su discurso, este sujeto que controla su «intención» y en el que convergen todos los DEMÁS discursos reificados en actantes dialógicos a quienes el «yo» se dirige («vous», los papas, las reinas, los emperadores, etc.) o bien en DISCURSOS que devienen «ellos»-actantes del discurso del «yo» (Madame, Abbé).

El discurso que Antoine de La Sale designa como perteneciente al Actor puede tomar otra forma, que denominaremos ENUNCIADO DISTRIBUTIVO: en este segundo caso el actor se convierte en el regulador del discurso. Estamos pues ante un $\overline{yo}$ que hace hablar. La función $\overline{yo}$/él, en este caso, remite el punto vacío de la instancia «Actor» a una red de instancias discursivas asumidas por los PERSONAJES y que representan el armazón espacio-temporal del relato. Esta función engendra al personaje: un «él» devenido sujeto-persona de su discurso, así como también el tiempo y el espacio, poniendo entre paréntesis la instancia del actor (autor), este sujeto de la enunciación que los ha engendrado. Este enunciado distributivo del Actor podría ser llamado enunciado CENTRÍFUGO.

El Actor como sujeto del enunciado efectúa así una doble modificación de $\overline{yo}$/él: (1) en la medida que enuncia como no-persona sirviéndose de un «él» actancial que desempeña el papel de objeto de la enunciación y de sujeto del enunciado; (2) en la medida que hace enunciar, a través de «ellos» (no-personas)

devenidos personajes-sujetos con nombres propios de «sus» enunciados.

En este segundo caso, que hemos llamado «enunciado centrífugo», la función trans-pronominal del Actor se materializa en una dramaturgia discursiva a través de la metamorfosis de la no-persona $\bar{y}o$ en personaje (ellos). La Dame y Saintré constituyen reificaciones de «él», de la función de SUSTITUCIÓN y de RELEVO que posee la instancia de la escritura en la medida que es $\bar{y}o$/él.

A medida que el texto avanza, el Autor asimila los papeles de los demás personajes. El título «el Autor» aparece para introducir el discurso de la Dame (p. 51) ante todo cuando ésta habla en nombre de un «yo» equívoco, destinado al público, por lo tanto reconocido y útil, para ocultar a la corte las verdaderas relaciones entre Saintré y la Dame. Más adelante leemos bajo el título de «Autor» frases de la Dame describiendo los vestidos que debe usar Saintré: aquí el blasón constituye el terreno común en el que se reúnen el enunciado del Autor con el de la Dame, o, más bien, no está obligado a desdoblarse al enajenar un portavoz (un personaje). El autor penetra cada vez más en el funcionamiento no-disyuntivo del discurso de la Dame —introduce (p. 57) las máximas de la Dame que designan como VERDADERA la palabra que ella dirige a Saintré y ya no la que dirige a la corte. Digamos que ha tenido lugar un desdoblamiento dentro/fuera, verdadero/falso, y es en el intervalo de estos dos términos donde se sitúa el discurso no-disyuntivo de la psicología, asumido por un narrador (el Autor). Hay que señalar, no obstante, que esta verdad interior que el Autor asume, constituye una superficie neutra, hecha de descripciones y de citas: el autor sigue siendo una función trans-personal aunque estratificada por la función de «disimulo», por esta negación imperfecta que programa la novela. El enunciado del autor se divide cada vez más a lo largo del libro. Puede a la vez apropiarse

de las palabras de la Dame que oculta su amor por Saintré tratándolo con dureza, y las de Saintré, que opone al amor de la Dame su amor filial hacia la madre (p. 59). En otro lugar, vemos cómo el título «el Actor» engloba tres instancias de discurso: el de la Dame que enuncia casi exclusivamente una segunda persona («vous...»); el del autor mismo describiendo en tercera persona singular el «él» convertido en el personaje de Saintré; así como un discurso en primera persona que se presenta como asumido por el rey y no es más que una nueva permutación del mismo enunciado (representado esta vez el del Autor por un tercero, «el» (el rey) presentándose como un «yo»). Así, el $\bar{y}o$/él transpersonal del Autor efectúa toda una serie de metamorfosis y actúa sobre toda la extensión pronominal, siendo ora un $\bar{y}o$ no-conceptual, vacío, y directo, ora un «él» relacional que se enuncia como «tú» o «yo».

3.5.2. La estratificación de los enunciados de los otros actantes

La estratificación no-disyuntiva de la palabra del Autor se presenta, no sólo a través de la serie de mediaciones entre los distintos «yo» y sus relaciones con las demás instancias pronominales en el seno del enunciado titulado «El Actor», sino también a través de la serie de los personajes y de sus relaciones con el enunciado del autor y la relación de los enunciados de los personajes entre sí.

Precisemos ante todo que estos personajes se hallan muy lejos de los personajes épicos, que «no se proyectan jamás, nunca se preparan, no preven nada, nunca organizan el campo temporal en el que van a actuar, nunca son la fuente y el origen de la acción».[28]

28. J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* (París, 1965).

Dicho de otro modo, están sometidos por completo a la última palabra del Autor-Dios. En efecto, los nombres épicos no designan personajes en el sentido moderno de la palabra, es decir, no designan instancias de discurso presentadas como independientes de la palabra del Autor, sino intermediarios en una cadena discursiva que los constituye, y a la que se encuentran subordinados. Su palabra es unívoca, no conocen la distancia que toman los enunciados con respecto a ellos o entre sí.

Algo muy distinto sucede en la novela: los personajes son instancias de una palabra,[29] instancias que se parecen, a pesar de su respectiva diferenciación, y se presentan como los locutores de un diálogo.

3.5.2.1. *Saintré.* — Saintré es el anonimato del autor manifestado por un nombre propio y enajenado en otro, para permitir la no-disyunción entre las instancias del discurso que segrega la palabra del Autor-metasujeto. El enunciado de Saintré es en general un enunciado objetual. Subordinado al enunciado del Autor, sin quedar modificado por él, aparece casi siempre como personaje aparentemente unívoco, denota la posición del propio Saintré objetivizándola como entidad independiente del autor. El enunciado de Saintré se construye en primera persona del singular: «yo». Saintré es, así, el único personaje que asume un «yo» reservado al enunciado del Autor cuando éste se pre-

29. «The poetical character... has no character... It lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated. It has as much delight in conceiving an Imago as an Imagen. What shocks the virtuous philosophers, delights the cameleon Poet. It does not horns from its relish of the dark side of things any more than from its taste for the bright one; because they both end in speculation...» Keats, «Letter to Richard Woodhouse», Oct., 27, 1818, in H. Buxton Forman (ed.), *The Poetical Works and Other Writings of John Keats*, VII [Nueva York, 1939], 129.

senta como un locutor. Es interesante observar que el uso del pronombre «yo» coincide con el uso del nombre propio: Saintré (con el caballero Lusignien) es el único personaje que posee un nombre propio. La Dame no lo posee (de acuerdo con la tradición cortesana, la Dame no debe ser nombrada, posee un falso nombre «senhâl»), así como el Abad, la reina, el rey y los demás personajes principales de la novela. Resulta, pues, que sólo puede decir «yo» quien posee un nombre propio.[30]

Así, en el pasaje del capítulo XI titulado «Comment le petit Saintré s'accoustra honnestement...», el enunciado de Saintré haciendo tratos con los mercaderes y los artistas le caracteriza sociológicamente (la preocupación por el dinero, la importancia cada vez mayor de la moneda en la sociedad del siglo xv) e individualmente (vanidad, amor propio). El enunciado denotativo del Autor que introduce el enunciado objetual no modifica su sentido ni su totalidad.

Lors s'en va à Perrin de Sole, qui tailleur du roy estoit, et lui dist: «Perrin, mon ami, pour combien avroye je diemenche prouchain un pourpoint pour moy tout fait, qui fust de damas bien cramoisy?» Perrin qui l'avisa un petit, print sa mesure, puis lui dist: «Avez vous de l'argent?» — «Oyl, Perrin, mais qu'il ne me fust trop chier». Et lors Perrin, pour ce qu'il estoit a tous si gracieux, lui dist: «Mon filz Saintré, sur ma foy, je ne puis à mains de vj escus, mais il sera du plus fin». Adonc Saintré, comme josne et volenteis, met main a la bourse et lui baille les vj escus (p. 51).

30. Tampoco es indistinto que los actantes «efímeros», que no hacen sino indicar una función social, posean también nombres propios; así el médico Hues de Fisol (p. 241) y todos los caballeros episódicos. Pero estos «actantes secundarios», que no tienen derecho a la palabra, no constituyen instancias del discurso: su papel en la estructuración novelesca es el de indicadores y predicadores (Cf. cap. 4.1.1.2.).

No obstante, esta distancia entre el enunciado denotativo (el Actor) y el enunciado objetual (el personaje) es a menudo omitida. La no-disyunción entre ambos se manifiesta como sigue:

A. En la arquitectura gráfica del texto, las palabras de Saintré están raramente inscritas en pasajes que lleven su nombre. En la mayoría de los casos forman parte de los pasajes titulados «el Actor». Cuando es conocida la preocupación de Antoine de La Sale de corregirse, no podríamos atribuir este hecho a la negligencia. La explicación sería tal vez ésta: el novelista se esfuerza en distanciar su enunciado denotativo del enunciado objetual del personaje. Si bien es cierto que estos dos enunciados son distintos, es, no obstante, el parecido entre ambos lo que predomina y los reúne bajo un mismo título: «El Actor». El enunciado de Saintré forma parte integrante de esta palabra que dice la verdad y que tiene por sujeto al Autor de la Obra. El enunciado de Saintré no está todavía constituido como una exterioridad neutra y equívoca, como una instancia autónoma del enunciado del Actor. El enunciado de Saintré es un diálogo perpetuo con el del Actor. Así, por ejemplo, este fragmento: L'ACTEUR —Le petit Saintré (qui en service de seulle dame d'amours onques n'avoit eu pensee), ne sceust que dire fors soy agenouiller, et dist: «Ma dame, ja feroie tout ce que vous vouldries commender» —«Et ainsin, de vostre main en la mienne, votre foy me promectez?» —Oïl, par ma foy. Et par ma loiauté, ma dame, ainsi que je vous prometz le tiendray, et feray tout ce que vous me voudrez commender». —«Or vous levez et entendez bien mes parolles et les retenez» (p. 36).

El paso desde el enunciado del Actor hasta el de Saintré no está marcado por un cambio del título introductorio; como si el personaje no existiera, el diálogo se desarrolla en el seno del discurso del Autor. Por otra parte, la no-disyunción es apreciable al nivel del enunciado del propio personaje. La primera frase

presenta, para el análisis puramente lingüístico, una unidad sintáctica. Para el análisis «trans-lingüístico», muestra una gradación de relaciones entre el personaje-sujeto del enunciado y el Autor-sujeto de la enunciación. La parte delimitada entre los paréntesis es un fragmento encerrado en el enunciado centrípeto del Actor: el sujeto-actor asimila en su propio enunciado, que quiere hacernos creer como perteneciente a otro, a Saintré; converge hacia el enunciado del Actor que lo encubre: el enunciado centrípeto encarna la función de identificación-diferencia entre un enunciado que se presenta como dicho por el Autor, y otro dicho por el personaje. En el movimiento ulterior de la frase, el mismo enunciado centrípeto se torna centrífugo: el Actor cede la escena discursiva a este otro sujeto que ha mantenido hasta ahora en silencio: es el personaje quien toma la palabra, y la diferencia entre las dos instancias del discurso se vuelve explícita.

B. Se habla raramente de Saintré: alguien se dirige a él, y él responde. En el diálogo es donde se constituye progresivamente, sin llegar a convertirse en una verdad constante. Manifiesta así lo típico del personaje novelesco: ser contestado, nunca fijo. También su final será arbitrario.

C. El enunciado de Saintré o de los demás personajes, sus análogos, se convierte en un ENUNCIADO AMBIVALENTE CON MÚLTIPLES ORIENTACIONES, es decir, inobjetual, cuando éstos actúan como portavoces de la concepción del autor. El capítulo final de la novela «Comment le seigneur Saintré, sans rien nommer, compta l'istoire de ma dame...» constituye un ejemplo perfecto del «diálogo socrático» en el que Saintré, por un juego de síncresis y anácrisis en un diálogo con las damas de la corte, termina emitiendo un juicio sobre la mujer infiel:

SAINTRÉ. — «Or ça, madame de Rethel, et qu'en voulez vous dire?» — «J'en dy ce que la royne en a dit, et oultre

plus c'on la devroit bannir de toute bonne compaignie, s'elle y estoit.» — «Or ça, vous, madame de Vendosme, qu'en dictes vous?» — «J'en dy, beaus amis, c'on la devroit lyer sur un asne, le viz devers la queue, et mener par la vie a grant desrision.» — «Et vous, madame du Perche, quelle est votre oppinion?» — «Je dy que la royne et Mesdames qui en ont ja dit ont si bien dit c'on ne pourroit mieulz, et si dy oultre, s'il estoit vray, que telle dame devroit estre despoillee toute nue dez la ceinture en amont et toute reze, puis oindre de miel, puis menee par la ville afin que les mouches li courissent et la picassent, la faulse dame qu'elle est, s'elle est vive, d'avoir laissié son si parfait serviteur, chevalier ou escuier, pour un moynne, et benoist soit l'amant qui ainsin la pugnist!» (p. 305).

Las palabras de las Damas son ambivalentes. Por una parte denotan las posiciones de los personajes y deberían ser objetuales, pero el autor se camufla bajo estas palabras; en cierto modo se retrae al hacer expresar a sus personajes su enjuiciamiento moral, mezclándose con la palabra objetual, explotándola para fines propios, sin que por ello la transforme. Por consiguiente, dos voces se unen en este enunciado objetual —se vuelve ambivalente, al mismo tiempo enunciado del personaje y enunciado del autor. Pero esta ambivalencia sólo tiene un referente, que es el del narrador. De pronto, al quedar reducido a una única orientación, el enunciado ambivalente tiende a convertirse en un enunciado denotativo.

D. El enunciado de Saintré constituye con frecuencia una palabra ambivalente con MÚLTIPLES ORIENTACIONES. Remite a veces a la palabra del Actor, a veces a la palabra que pertenece a la «conciencia social».

SAINTRÉ. — «Ma dame, j'avroie aussi chier morir que de moy offrir et estre reffusé, [et puis estre mocqué et farsé, [ainsin comme d'autres ont esté, [que j'ay oij dire. Et pour ce, ma dame, me vault mieulz tel que je suis.» Et quant Madame l'oïst ainsi parler et par raison, et

qu'il n'entend pas ou elle veult venir, lors ne se peust tenir de son cuer descouvrir, et lui dist: ... (p. 35).

Los fragmentos delimitados entre paréntesis no son una mera redundancia; los saltos de una frase remiten al enunciado de otra, siempre presente en el locutor. Así, desgarrada sin cesar entre estas dos unidades, la palabra de Saintré contiene la «palabra con acento extranjero» que connota la doble pertenencia de los personajes —a algo exterior (la verdad) con respecto a la que se estructura el enunciado del autor, y a algo interior (el texto) del que se diferencia el enunciado del autor.

Señalemos aquí que Saintré, al igual que todos los personajes de la novela, no es un héroe de los que producía el mito, es decir, no es un personaje que se halle en relación con lo exterior por sus proezas, y cuyo heroísmo ignora la interioridad psicológica. El actante de la novela resulta de la no-disyunción del texto en el que la PROEZA no puede constituirse a través de su pureza, es decir, como predicado puro. Queda tomado de inmediato por la estratificación actancial, y, de este modo, puesto en relación con el lugar de la palabra. Si, como dice Blanchot, «el héroe es el don ambiguo que nos ofrece la literatura antes de tomar conciencia de sí misma»,[31] entonces el héroe novelesco señala la toma de esta conciencia y, especialmente, la penetración de la palabra en el Verbo, y/o la remisión del Verbo en la topología de la palabra.

3.5.2.2. *La Dame.* — El enunciado de la Dame constituye el ENUNCIADO AMBIVALENTE por excelencia: la función no-disyuntiva del signo se realiza plenamente en él. Este enunciado posee siempre dos orientaciones, evoluciona siempre en dos espacios que se contradi-

31. M. Blanchot, «Le Héros», *NRF* 1 (1965).

cen en un juego incesante entre lo verdadero y lo falso, de tal modo que se pierde en él y se complica a sí mismo por su ambigüedad. El enunciado de la Dame no conoce la objetividad: existe una significación para Saintré, y otra diametralmente opuesta para «la opinión pública»; la verdad no le concierne, es un personaje carnavalesco y actúa por engaño:

LA DAME. — «Desservi?» dist Madame, «bien sçay que ne le m'avez pas desservi, mais vous le me desserviriez, se Dieu plait. Si veul et vous commande que la prenez.» Et en disant ce, celeement et coiement, en sa manche, d'un atour bien enveloppé la lui mist; puis lui dist: «Or vous en alez, et pensez de bien faire, que j'aye bonnes nouvelles de vous, et a Dieu soiez. Mais ne revenez plus a la galerie jusques a ce que vous soiez abillié. Et pour le present autre chose ne vous dy, fors que je prie a Dieu que toutes ou la plus grant partie des choses que vous ay dictes puissent estre en vous.» Alors Madame, a haulte voix, feynant estre coroussie, lui dist: «Or vous en alez. Fuiez! failly de cuer et de pensee: pour ceste fois alez! Mais encores n'estes vous pas quicte: une autre foiz nous compterons a vous.»

L'ACTEUR. — Et quant il fut hors de la chambre, et eust prins son piteux congié elle dist a ses femmes en riant: «Je croy que nous perdrons bien nostre temps, et qu'il n'a point encores tant de sens que il entende d'avoir dame, ne que il pensast onques d'estre amoreux; mais au moins nous en avons ris, et encores rions.» Alors Madame se fait devestir sa robe et se met a dormir, et ainsin font toutes, dont a pluseurs ce long parler de Madame a Saintré, pour le talent de dormir, leur ennuye malement. Et cy me tairay aucun peu de Madame et ses femmes, pour revenir a petit Saintré (pp. 50-51).

Estos pocos pasajes del discurso de la dama, tomados separadamente, son palabras objetuales que se excluyen mutuamente. Pero su significación real no es comprensible más que en su relación, que introduce una significación opuesta en el sentido inicial de cada

pasaje, y de ahí el carácter de parodia de estas palabras. La palabra de la dama se parodia a sí misma, se relativiza a través de la risa, y se deforma: se trata de un embuste que no lo es. Ni la dama, ni Saintré, hasta el último capítulo, no se dan cuenta de la contradicción verbal, de la no-disyunción del signo en que viven. Poseyendo siempre una doble orientación, el enunciado de la Dame es exponente del ideologema de la no-disyunción: existe a la vez un argumento y su contrario. Esta negación a posteriori, esta distribución del gesto negativo, es el lugar que ocupa la narración con una descripción psicológica.

Atraído por la ambigüedad lingüística de la Dame, la palabra de Saintré se convierte en una palabra AMBIVALENTE DE TIPO ACTIVO. Así, el pasaje del último capítulo, en el que Saintré cuenta su biografía, constituye una CONFESIÓN POLÉMICA. Saintré asume el papel de un narrador que desearía ser neutro —su palabra debería ser tan sólo denotativa. Pero Saintré es también aquél cuya historia cuenta un narrador; de modo que la palabra sostiene al relato denotativo y deforma su neutralidad por sus relaciones bilaterales con él: el relato se vuelve polémico. La identidad y la definición que reinaban en el símbolo van a ser imposibles a partir de ahora, parece decir Antoine de La Sale, no hay más que diferencias, relaciones, oposiciones de las correlaciones que SIGNIFICAN un SENTIDO de las que yo, el autor, soy el depositario (p. 302).

El texto ambivalente de la novela «Jehan de Saintré» es, a todos los niveles (enunciado denotativo, enunciado objetual, enunciado ambivalente) una polémica oculta con un texto unívoco, el de la novela cortesana y el cantar de gesta.[32] Los personajes corteses y épicos aparecen en la novela de Antoine de La Sale ridiculizados, degradados, ocultos, bajo máscaras hilarantes o humillantes: la noble dama, la dueña de sus

32. Cf. cap. 5.

pensamientos, es aquí mentirosa, infame, y, en lugar de canciones, es merecedora de risa; el bravo soldado triunfa, pero es al mismo tiempo envilecido por un pobre monje que la Dame prefiere. Las díadas del carnaval y de la menipea entran en juego; por ejemplo: el pequeño Saintré, paje sumiso y guerrero triunfante, pequeño y grande, andrógino total, engañado y engañoso; la Dame, hetera virtuosa, protectora infiel. Añadamos los temas del tipo amor-traición, pérdida-ganancia, estafa-valentía, que se entremezclan hasta el punto de no distinguirse entre sí. Así, la palabra novelesca se estructura a distancia y en la ironía respecto a otro texto ya existente, con el que forma una oposición no-disyuntiva. Los artistas modernos son conscientes de esta no-disyunción que constituye la ambivalencia novelesca. «Ceci n'est pas un conte» dirá Diderot hablando de uno de sus cuentos. «This is not a book» afirmará Henry Miller en *The Tropic of Cancer*.

Antoine de La Sale, que es a la vez autor y actor en este universo carnavalesco, gusta de tomar sus distancias respecto a sus personajes, a dejarles un lenguaje libre e incontrolable. Fascinado por la ambivalencia lingüística de su dama, parece plantearse el problema de todos los novelistas: viviendo en el lenguaje, encerrado en una correlación de signos lingüísticos en diálogo, ¿es posible que el novelista los interprete, es decir, que los fije en una serie de clasificaciones de tipos, de máximas morales, de verdad? Pero, al mismo tiempo, el relativismo de la palabra ambivalente inquieta al hombre del Renacimiento, que quisiera «ver claro». La ambigüedad será castigada, la palabra carnavalesca de la Dame será silenciada. La Dame quedará determinada por la moral social, catalogada como personaje negativo y reducida al silencio. Un problema de lenguaje será solucionado por una máxima moral. El monologismo épico ocupará el final de la novela (imposible en la cadena de permutación de signos): el desenlace novelesco es arbitrario.

El interés de la novela no está en la aventura explicada. Lo que preocupa al autor (sus correcciones son una prueba de ello) es la palabra; el autor es sensible a sus diferencias significativas hasta el punto de construirlas en distintas capas gráficas. El personaje constituido como mediador entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado existe sólo en la medida que su lenguaje se convierte en el problema de la novela (Henry James se planteaba el mismo dilema): distanciada del autor y al mismo tiempo confundida con él, la palabra del personaje de la novela entra en una cadena de relativización y de deformación, para demostrar al escritor que todo personaje es arbitrario, que no hay más que un tema posible —las relaciones entre los signos lingüísticos («la imagen representa aquello que representa, independientemente de lo verdadero o falso, a través de la forma de la representación» escribe L. Wittgenstein), y que el interés del desenlace estriba en el hecho de implicar una concepción del lenguaje camuflada por un enjuiciamiento moral sobre un héroe.

4

LA GENERACION DE LOS COMPLEJOS NARRATIVOS

«An-wesen besagt jedoch: hervorgekommen ins Unverborgenen währen.»

M. HEIDEGGER, *Logos*

4.1. LOS COMPLEJOS OPERADORES DEL RELATO

En la gran frase que la novela constituye, los actantes son «nombres», y acabamos de ver de qué modo se estratifican y mezclan entre sí, sin llegar a constituirse en entidades fijas, a pesar de las apariencias a que una lectura «simbolista» nos ha acostumbrado.

Por otra parte, y en calidad de OPERANTES (de COMPLEJOS NARRATIVOS DE BASE) los actantes entran en relaciones de transformación sintáctica con los demás complejos narrativos, engendrando así la sintagmática de la novela.

¿Cuáles son esos complejos narrativos que actúan como OPERADORES en la sintaxis de la novela?

Distinguiremos tres tipos de ellos:

(1) Complejo narrativo ADJUNTOR (A)

(2) Complejo narrativo IDENTIFICADOR (I)

(3) Complejo narrativo CONECTOR (K)

4.1.1. El ADJUNTOR

4.1.1.1. *La ambivalencia del adjuntor.* — El complejo narrativo adjuntor es un sintagma narrativo que se añade al actante, provocando dos tipos de cambio. O bien el actante conserva su función de «nombre» en la sintagmática del relato, y en este caso el adjuntor será llamado operador CUALIFICATIVO (actuará de adjetivo respecto al nombre), o bien el adjuntor cambiará el estatuto nominal del actante produciendo un sintagma verbal, y en tal caso será llamado un operador PREDICATIVO (actuará como verbo respecto al nombre).

Así, las primeras frases de «Jehan de Saintré» presentan a Saintré conversando con la Dame o comprando vestidos a los mercaderes, o bien son disertaciones-cita («compra de vestimenta», «la discusión con la Dame acerca de los sentimientos de amor que Saintré tiene hacia su madre y sus hermanas», «las lecciones de la Dame sobre moralidad», etc.) que se añaden a los actantes Dame y Saintré y los cualifican: así se dibuja lo que ha sido llamado «los tipos» o la caracterización de los personajes. Los adjuntores cualificativos, atribuidos a los actantes hacen, pues, avanzar el relato sin llegar a dotarlo de una verdadera ACCIÓN. La novela «Jehan de Saintré» avanza de un modo monótono, acumulando los sintagmas narrativos nominales, sin que el VERBO del relato haya aparecido. Esta aplicación de adjuntores cualificativos a los actantes puede

continuar hasta el infinito; o bien parar muy de prisa, sin que la estructura de la novela sea por ello modificada. En las novelas más recientes, nos encontramos con un tipo de aplicación que representa la causa (o la motivación) de la acción que va a seguir. En Antoine de La Sale, el truco causalista (psicológico) no está todavía formado. Los adjuntores cualificativos parecen acumularse de modo gratuito y arbitrario, sin preocupación de causalidad ni de justificación lógica, es decir, después de la aparición del «sintagma verbal» de la novela, los adjuntores cualificativos se aplicarán a los actantes secundarios que Saintré encuentre (por ejemplo los distintos caballeros con quienes entre en combate). Tampoco aquí son necesarios los adjuntores cualificativos, y se toman de contextos exteriores: las voces del mercado, los llamamientos de los heraldos, transponiendo al espacio de la novela el discurso de los libros antiguos, de la feria, del comercio o de la guerra.[1]

Ahora bien, en un momento determinado del recorrido textual, el adjuntor transforma al actante en sintagma narrativo de tipo verbal. La serie cualificativa que se acumulaba alrededor del actante Saintré o de la Dame, queda interrumpida, y aparece el «verbo» del relato: Saintré inicia su primer combate. La secuencia narrativa que cuenta este episodio no difiere en nada de los enunciados que habían asumido el papel de adjuntor cualificativo. Encontramos los mismos ecos del discurso del comercio, de la guerra, etc., que antes, en los adjuntores cualificativos. Así, por ejemplo:

L'ACTEUR SUR LE PARTEMENT DE SAINTRÉ. — Et quant Saintré eust pris congié des dames à l'ostel il va prendre congié de mesdiz Seigneurs qui de tres bonnes parolles chascun lui dist, et lors s'en va atout sa compaignie en son hostel disner. Et endementiers qu'ilz disnoient, la royne lui

1. Cf., más adelante, cap. 5.

envoya une piece d'un tresfin drap d'argent, monseigneur d'Anjou lui envoia un tres bel coursier tresbien en point, et monseigneur de Berry un grant mantel de Vc doz de fines martres sobelines, et monseigneur de Bourgoigne cinquante mars de vaiselle, et n'y eust cellui de ceulz qui firent presens a cui il ne donnast cent escus pour l'onneur et amour de la royne et desdiz seigneurs. Et quant ils eurent tous disné et les chevaulx bridez et tous troussez, la furent chevaliers et ascuiers de la court du roy, de la royne, et mesdiz seigneurs et plusiers autres ou nombre d'environ mil chevaulx tous venus pour le convoier.

Lors il fait partir tous les premiers de ses deux fourriers, ses queux et son chapelain, quatre trompectes pourtans les bannieres de ses armes, et puis ses trois heraulx, et aprés ses trois chevaliers et neuf escuiers deux à deux, et tous leurs gens aprés, vestus de sa livree, ses cinq sommiers couvers de tappis a ses armes menez par varlez a pyé, et puis ses tabourins, et aprés ses quatre destriers couvers de parmens de fin taffetas de Florence gris, vert et violet à grans lectres d'argent a sa devise, et sur leurs testes chascun un tresbel chanffrain d'acier bien garny de tresbelles plumes d'ostrisse faites de broderie et bien emplies de branlans d'argent, et dessus les destriers quatre très gens paiges vestus de sa devise, toutes les manches chargies de branlans d'argent, et sur leurs chiefs chascun un tresbel chappel de plumes a ses couleurs; et aprés, les destriers venoient les deux palefereniers et puis le mareschal (pp. 98-100).

No obstante, algo nuevo se introduce en la narración: el actante-nombre obtiene un predicado. Digamos que en este momento preciso es cuando la novela empieza, toma forma, se constituye. El héroe inaugura sus hazañas (positivas o negativas) y es entonces apenas cuando la novela obtiene una ACCIÓN, es decir, un destino o un fin. La entelequia aristotélica aparece en el lugar preciso en que la estructura narrativa obtiene su sintagma verbal.

¿Cómo explicar este comportamiento ambivalente

del operador-adjuntivo que puede actuar a la vez como un cualificativo y/o como un predicativo?

Sería necesario recurrir a un tercer generador de la novela, del que hemos hablado más arriba: [2] la intertextualidad. Actuaría de PREDICADO aquel adjuntor que, remitido al espacio intertextual en que queda encerrado, corresponde a las constantes dominantes del discurso social de que forma parte el texto en cuestión. No es una casualidad que el papel de adjuntor predicativo en «Jehan de Saintré» incumba a enunciados tomados al discurso del duelo y de la guerra. Tales son los significados más importantes del discurso social hacia 1456, fecha en que es terminada la novela. Las justas caballerescas dictan las costumbres de la clase dominante, los reyes de Anjou están en guerra interminable con Italia, la Guerra de los Cien Años se halla en su apogeo. En este contexto, cualquier otro discurso (el comercio, las ferias, los libros viejos, la corte) pasa a un segundo plano y sólo puede ser cualificativo: no posee «la fuerza» necesaria para transformar un actante (nominal) en un sintagma narrativo verbal, es decir, no posee la fuerza necesaria para formar un relato.[3]

Los adjuntores predicativos, así como los cualificativos, pueden aplicarse infinitamente a los actantes.

2. Cf. cap. 2.5.

3. Cf. sobre la vida política y social de la época: Marc Bloch, *La société féodale* (París, Albin Michel, 1940); H. C. W. Davis, *Medieval Europe* (Londres, Williams & Norgate, 1911); Joan Evan, *Art in Medieval France 987-1498: A Study on Patronage* (Londres, Oxford University Press, 1948). Así como, particularmente sobre la historia de Anjou: *Oeuvres complètes du roi René* con biografía y notas de M. Le Cte de Quatre-Barbes... (Angers, 1844-46); *Les tournois du roi René*, según el manuscrito y los dibujos originales de la Biblioteca Real, publicados por M. Champollion-Figeac (París, 1927); C. J. Beautemps-Baupré, *Coutumes et institutions d'Anjou et du Maine antérieurs au XVI^e siècle* (París, 1896); P. Durrien, *Études sur la dynastie angevine de Naples*, I, Le «Liber donationum... Caroli primi» (Roma, 1886); *Inventorio sistematico del registri angioini conservati nell'archivo di stato di Napoli* (Nápoles, 1884).

Antoine de La Sale multiplica las hazañas de Saintré: lo envía a Barcelona (p. 105); hace que encuentre a diversos rivales: Messire Enguerrant (p. 112), Messire Nicole de Malestas (p. 180), etc.; se alista en las Cruzadas, combate a los turcos (p. 218), etc. La serie de estas hazañas es virtualmente ilimitada, así como la extensión del relato. Es evidente, por lo demás, que la yuxtaposición de los sintagmas narrativos verbales se vuelve tan monótona como la de los adjuntores cualificativos. Nada parece poder detenerla salvo la intervención del actante destinador a través de un enunciado asumido por el sujeto transcendental.[4]

Un complejo predicativo trae consigo múltiples complejos nominales-objeto que representan los actantes secundarios con los cuales están relacionados los actantes principales. Estos «actantes» secundarios, sin ser instancias del discurso, se integran en los complejos predicativos como sintagmas nominales-objeto. Así:

Le ij[e] jour, vint le conte mareshal, qui aussi fist mectre sa banniere sur le pignon en tresgrant estat, qui portoit d'Engleterre à iij lambeaux d'argent, et crioit «Engleterre! Saint George!» qui fist tres honorablement. Mais, lances bien rompues, Saintré gagna le dyamant.

Le iij pour vint le seigneur de Gobehen en moult bel estat, qui porte de gueulles au chevron d'or a iij lyons de sable sur le chevron, et crioit «Saint George! Goheben!» et sa banniere sur le pignon, qui de la vij course, lui et son destrier furent portez par terre, dont par ainsin il paia le ruby (p. 177).

La serie puede continuar hasta el infinito. Tampoco aquí parece que algo pueda poner fin a la generación de los sintagmas nominales-objetos.

4.1.1.2. *La ambivalencia del adjuntor predicativo.* — A lo largo de la novela se aprecia una segunda ambi-

4. Cf. cap. 3.5.1.5.

valencia del complejo narrativo adjuntor. Determinados adjuntores predicativos, que denominaremos PROGRESIVOS hacen avanzar la linealidad de la novela sin revelar, al nivel de los sintagmas narrativos, la ambivalencia de los actantes (como lo hemos mostrado en el Cap. 3), ni la función no-disyuntiva de la novela (Cap. 2). La progresión unívoca de la novela continua, indiferente a la positividad o la negatividad del complejo predicativo. Saintré puede ganar o perder las batallas, pero no por ello quedará desvelada la ambivalencia constitutiva de los enunciados novelescos.

Pero otros adjuntores, que llamaremos RETROACTIVOS, hacen explotar la ambivalencia de la novela y obligan a una relectura de los complejos narrativos precedentes: en esta relectura se manifiesta la bi-univocidad de tales complejos.

En la novela «Jehan de Saintré» el adjuntor retroactivo se presenta bajo la forma de enunciados que conciernen al «Damp Abbé». La aparición del abad y su relación con la Dame reactivan la duplicidad y la apariencia que constituían los enunciados al principio del libro, y los complejos predicativos (las hazañas de Saintré, la generosidad de la Dame) que permanecían hasta entonces más o menos monovalentes. La entelequia aristotélica, que caracteriza al relato épico (típica del símbolo) en la medida que este relato constituye una teleología actualizada (con ejes en el deseo y la búsqueda), se ve perturbada en la novela. No es que esté destruida: la relación de la Dame con el abad no consiste, propiamente hablando y en el sentido «épico», en una traición que ponga en duda el afecto de la Dame por el paje, ni el valor guerrero o la vida de Saintré. La «traición» unívoca aparece sólo en el espacio del símbolo: cuando Ganelon traiciona, Roland está vencido, y todos los valores conservan su sentido único: o bien positivo, o bien negativo. No es este el caso de la novela: la Dame sigue amando a Saintré, conservando su relación con el abad, y Saintré continua sien-

do un honroso caballero aun después de ser traicionado. Lo positivo y lo negativo, en la novela, lejos de poder separarse por una barrera infranqueable, como era el caso en el círculo del pensamiento simbólico, quedan entrelazados en una configuración ESFÉRICA (el dualismo concéntrico).

En nuestra novela, el adjuntor retroactivo puede ser considerado como presentándose bajo el aspecto de un actante: el abad. Nos parece, sin embargo, que, a la luz de lo que hemos expuesto más arriba sobre la distribución de los actantes en el interior del enunciado del destinador,[5] sería más correcto considerar los enunciados relacionados con el abad como complejos PREDICATIVOS, teniendo en cuenta, además, el papel que desempeñan en esta inmensa frase que es el relato. Lo que pudo ser designado como «personajes» —e incluso la distinción más sutil de los «actantes»— no toma en consideración el papel estructural que los distintos enunciados desempeñan en la estructura frásica del relato. Ahora bien, si aceptamos este punto de vista, resulta que el papel de actante (en tanto que enunciado) puede darse tanto a los «personajes» como a las situaciones novelescas; pero en la sintagmática de la narración, estos «actantes» se convierten en complejos que engendran la sintaxis del relato. Dicho de otro modo, en la sintagmática del relato no hay actantes, sino solamente complejos narrativos (operantes y operadores). Los actantes no son más que estratificaciones del enunciado del Destinador y, si los hemos introducido ha sido a otro nivel, en otro generador de la novela, para explicar la generación de los enunciados con relación a la palabra del Destinador.

Si el papel de un predicado retroactivo es asumido, en «Jehan de Saintré», por un «actante» que toma la forma de una persona (de un «personaje»), esto no constituye una necesidad. Puede imaginarse el caso en

5. Cf. cap. 3.1.1.

que el predicado retroactivo sea un enunciado descriptivo (un recuerdo, un paisaje, etc.). Razón de más para abandonar la noción de actante como personaje de un espectáculo, y para considerar este término como un enunciado susceptible de asumir distintos papeles estructurales en la sintagmática del relato.

No obstante, un problema permanece inexplicable si limitamos nuestras observaciones a las relaciones entre el generador de los complejos y el generador de los actantes. ¿Qué es lo que determina el hecho de que un adjuntor pueda ser PROGRESIVO o RETROACTIVO? Una vez más, es la intertextualidad lo que ofrece una respuesta. Será RETROACTIVO aquel enunciado que recubra aquellas zonas del discurso social de una época dada que aparecen ambiguas con relación al discurso (a la posición social y política) del actante-destinador. Antoine de La Sale, aún con ser un «sujeto» medieval, paje, servidor, caballero o preceptor en la corte de los reyes de Anjou o en la casa de Louis de Luxembourg, ha podido oír el discurso de la ciudad, la voz de los comerciantes y de los artesanos. La relativización de las «verdades» que de ello se desprende pone en duda los discursos feudal y religioso, y atribuye al hombre de iglesia el papel que se le daba ya en los juegos, las bobadas y las farsas: es el innoble, el deshonesto, el villano. El discurso desacralizante del carnaval se deja oír en esta selección del Abad como un complejo narrativo retroactivo que hace que la narración entera gire alrededor de la función no-disyuntiva de la novela.

4.1.2. Los identificadores narrativos

Los identificadores son complejos narrativos que se aplican a los complejos predicativos y cualificativos dándoles una indicación espacial, temporal o modal. Cuando acompañen a los complejos predicativos, es

decir, cuando indiquen el tiempo, el lugar o el modo (positivo, negativo, interrogativo, peyorativo, etc.) de la acción anunciada por el sintagma narrativo de tipo verbal, estos identificadores serán llamados IDENTIFICADORES PREDICATIVOS (I_p). Por el contrario, cuando el identificador acompañe a un complejo cualificativo sirviendo así para precisar el modo, el tiempo o el lugar de los enunciados cualificativos que se aplican a los actantes en tanto que sintagmas nominales del relato, este identificador será llamado CUALIFICATIVO (I_q).

En principio, es el enunciado del destinador quien asume un papel de indicador. Así, en la secuencia «Le commencement du pas» el enunciado inicial del Destinador permite identificar la temporalidad del sintagma narrativo verbal:

Le dimanche premier jour du mois et ouverture du pas, arriva ledit seigneur conte de Bouquincan le matin aprés la messe en tresbelle et grande compaignie, qui fist sur le hault pignon de son loigeis mectre se baniere qu'il portoit d'Engleterre a une bordure d'argent, et crioit: «Engleterre! Saint George.»

L'ACTEUR. — «Et quant l'eure fut venue de commenceier le pas, leur deux juges, roys d'armes de Champaigne et Jarretiere, accompaigniez de leurs heraulx, furent montez sur leur hourt pour mieulx jugier, lors commença la jouste qui fut forte et fiere et treshonorable pour tous deux, mais non pourtant que ledit conte a la darraine course fut aucun peu blessié en sa main, pour sa lance mieulz rompue il gayna le diamant» (pp. 176-177).

El enunciado titulado el ACTOR precisa el espacio de la contienda (del sintagma narrativo verbal), mientras su última parte («Lors commença la jouste...») explicita en su forma acabada el sintagma «verbo» de la secuencia narrativa.

Puede también suceder que el papel identificador sea asumido por el enunciado de un actante distinto del destinador, por ejemplo por un «personaje» se-

cundario, cuya procedencia, pseudoautonomía e inclusión en el enunciado del autor han sido ya indicadas.[6]

A título de ejemplo de este caso, citemos las palabras del rey, o de la Dame cuando aprecian las hazañas de Saintré. Dichos enunciados REPITEN lo que ya sabíamos sobre los combates de Saintré; doblan así el mensaje y recuerdan sus causas, sus fines, su valor (su modalidad).

L'ACTEUR. — Lesquelles armes ainsin publiees, Madame sans plus y penser, fist a soy Saintré venir et tout coyement au plus brief qu'elle peust lui dire: «Mon ami, or est la journée venue que Dieu et Fortune vous ont promis pour vous honorer et mectre sus, par la venue de ce chevalier poulain dont les armes sont publiees. Si vous prie tant comme je puis que vous soiez tout le premier a monseigneur le roy faisant la requeste de le delivrer, et de la despense, ne vous souciez, car Dieu et nous pourverrons a tout. Et ja soit que vous soiés mon seul ami, trestout mon bien, et tout quanque je puis dire, parquoy sur tous autres le vous devroie desconseillier et, qui plus est, deffendre de plus vous mectre en telz perilz; mais tant est l'amour, que je vous porte que vous vouldroie en tous endrois le plus vaillant et le meilleur, esperant en Dieu que il vous partira de l'onneur» (p. 146).

Comment le roy parle à Saintré, et des dons qu'il lui fist et a sa compaignie.

L'ACTEUR. — Endementiers qu'ilz s'abilloient tout aisin que vous avez oy, le roy qui tant amoit Saintré lui dist: «Saintré, qui vous a esmeu de ceste emprise faire sans mon congié? Ou sont les scellez des promesses de fortune, qui tant a esté pour vous, qu'elle ne vous puist revoquer? Et d'autre part ne craignez vous pas le yre de Nostre Seigneur, qui nous deffent telles vaines choses? Et se il vous en a par tant de fois enrichy, de tant lui estes vous plus atenu, et vous devez garder de plus le offendre, se vous estes bon crestien. Ores que ceste chose est si publiee

6. Cf. cap. 3.1.2., 3.5.1.5., 3.5.2.

que ne se puet retourner, pour ceste foiz, je m'en contente, vous deffendant que n'y retournez plus» (p. 239).

4.1.3. El conector

El complejo conector es el enunciado del destinador que se MANIFIESTA como sujeto de la enunciación y organiza a su gusto el relato, continuando o interrumpiendo la generación infinita de los sintagmas nominales o de los sintagmas verbales. En los textos más modernos, el complejo conector toma la forma de una justificación causalista (psicológica, sociológica, moral). En Antoine de La Sale aparece de un modo abrupto: arbitrario, gratuito, sin motivación, o bien como una excusa ingenua. Así:

«...Et a tant laisseray cy a parler des honneurs fais à Saintré, des offres et des congiez prins, et parleray de sa venue devers le roy, des veux et des voiaiges que Madame pour l'amour de lui fist» (p. 137).

Los ejemplos de este tipo abundan en el texto de Antoine de La Sale y hemos ya anotado algunas de sus particularidades.[7]

El conector puede ser comparado con la conjunción «y» en la frase: une a los adjuntores cualificativos y predicativos con otros adjuntores cualificativos o predicativos, o bien asegura su continuidad en una yuxtaposición *ad infinitum* de las secuencias narrativas. El conector es, pues, el ejemplo-tipo del meta-discurso del sujeto de la enunciación.

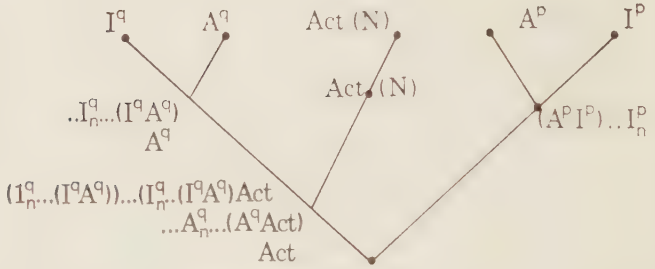
En Antoine de La Sale aparece a menudo en los subtítulos de los textos, introducidos por el adverbio *comment*: «Comment Saintré, accompaignie de tous les seigneurs, se part de Barcelone pour retourner en France» (p. 137). «Comment Saintré et ses compag-

7. Cf. cap. 2.2.1.2.

nons viennent de la bonne chiere que le roy, la royne, Madame et autres leur firent» (p. 137). «Comment Saintré par ses journées est venus devers le roy, l'honneur et les bonnes chieres qui lui furent faites et le cuer de Madame gary» (p. 139). «Cy parle comment Saintré fut chambellan du roy, et les alliances de lui et de Maingre, escuier, dit Boussicault» (p. 141), etc.

Este conector *comment* no introduce, ni constituye, una explicación. No es más que un intervalo vacío de motivación, que se limita a conectar una descripción con aquella que la precede. No es más que el salto que permite pasar de una constatación a otra. Desmistifica el causalismo al que pretende el discurso usual, comunicativo, lógico, y sustituye con la forma de una DEMOSTRACIÓN («comment») una mezcla de enunciados tomados de diversos textos. El complejo narrativo vacío, el conector asegura así la mezcla de que está hecho el texto de la novela.

4.2. Tabla de la generación de los complejos narrativos



$(...I^q_n...(I^qA^q))...(..I^q_n...(I^qA^q)Act)\,(A^pI^p)...I^p_n..)$ (1)

$(..A^q_n...(A^qAct)\,((A^pI^p)...I^p_n\,...)$ (2)

$Act((A^pI^p)....I^p_n....)$ (3)

$(...I^q_n...(I^qA^q))...(...I^q_n...(I^qA^q)\,Act))A^p$ (4)

$(...A^q_n....(A^qAct)\,A^p$ (5)

$Act\,A^p(\,o\;\;Act.Act.\,A^pA^p...$ (6)

$((A^pI^p)...I^p_n)$ (7)

A^p (8)

Esquema 10

Los complejos narrativos que hemos definido como adjuntores (con su doble ambivalencia: A^q adjuntor cualificativo y A^p adjuntor predicativo por un lado, progresivo y retroactivo por el otro) aplicados a los complejos de base (los actantes), a los identificadores y a los conectores, generan CLASES DE COMPLEJOS NARRATIVOS. El proceso de formación de estas clases de complejos narrativos recuerda la formación de lo que en lógica se denomina las clases INDUCTIVAS.[8]

El mecanismo de la construcción de las clases inductivas es el siguiente:

Vamos a designar estas clases narrativas inductivas (es decir, las secuencias más grandes del relato, correspondiendo a todo un ciclo de acontecimientos, e incluso a un resumen en el relato) por el signo Q; los complejos de partidas que engendran las clases inductivas por A; y la totalidad de las operaciones generativas por P. Si X (una secuencia del relato) forma parte de Q, aceptaremos por definición que existe por lo menos una serie $Y...Y_n$ tal, que cada Y_n es X, y cada Y_k o bien forma parte de A, o bien está engendrado por el miembro precedente de la serie por un conjunto de operaciones P. Llamaremos a esta serie una secuencia CONSTRUCTIVA; $Y...Y_n$ son llamados los TÉRMINOS de esta serie.[9]

Cada serie constructiva puede ser representada por un grafismo particular que es el árbol: consiste en una serie de puntos relacionados de modo específico. Uno de los puntos es la raíz del árbol, mientras que cada uno de los otros puntos está relacionado con un —y sólo un— punto situado por debajo de él. El punto de la raíz corresponde a X. Cada uno de los otros puntos corresponde al resultado de la operación sobre los operantes que son los tres puntos situados por debajo. Los

8. Cf. H. B. Curry, *Combinatory Logic* (Amsterdam, 1958), vol. I.

9. Seguimos aquí la explicación del árbol dada por Saumjan, *op. cit.*, p. 22.

puntos más altos del árbol corresponden a los elementos de partida y representan las bases de la serie constructiva.

El árbol que hemos representado es el modelo aplicativo de la generación de los complejos narrativos en clases narrativas en la estructura frásica de la novela.

Los puntos superiores son complejos de partida de la novela: el operante (el Actante con su estatuto nominal N) y los operadores A^q (adjuntor cualificativo), A^p (adjuntor predicativo), I^q (identificador cualificativo); I^p (identificador predicativo). Las operaciones que combinan estos complejos de base son la APLICACIÓN y la SUSTITUCIÓN (en tanto que operaciones secundaria y complementaria).

A cada punto inferior inscribimos la clase de complejos narrativos obtenidos como resultado de la aplicación, mientras que debajo de esta notación, marcamos los resultados de las sustituciones sucesivas de esta clase por sus constituyentes. Así obtenemos, en la raíz del árbol, ocho tipos de estructuras bajo las que se puede presentar esta CLASE INDUCTIVA que es la novela para nuestro análisis.

La lectura de la notación $I^p_n...(I^q\ A^q)$ sería: una serie infinita puede ser engendrada por la aplicación de un identificador con un adjuntor cualificativo. Dicho de otro modo, esta notación resume las secuencias narrativas iniciales de nuestra novela que servían de cualificación a los actantes (Dame, Saintré, Destinador). También podemos sustituirles el constituyente principal de la serie, el adjuntor cualificativo A_q, que da a la secuencia narrativa su carácter de cualificación en el interior de la estructura frástica de la novela.

La notación $(A^p\ I^p)...I^p_n$ resume la generación infinita de secuencias predicativas: las hazañas, las pruebas a las que los actantes son sometidos. Digamos aquí que, en efecto, la sintagmática de los complejos narrativos forma una serie de acontecimientos, de proezas

y de pruebas cuya multiplicidad posee una doble significación: por un lado «edifica» la vida, el destino de los personajes, y como tal es una construcción; por otro lado, disuelve esta totalidad opaca que es el Actante en tanto que personaje constituido por la aplicación de adjuntores cualificativos en la primera parte de la novela, sustituyéndole una diversidad de complejos narrativos: como tal, la serie de pruebas es una destrucción: «La novela francesa... es la novela de un destino que se cumple y de un ser que se deshace».[10]

Nuestro árbol presenta un solo actante porque, como hemos visto,[11] el modo de estratificarse del Destinador nos permite reducir el «héroe» (los sujetos) del discurso novelesco a un sólo héroe (sujeto) que es siempre el mismo, independientemente de las formas que adopte (Autor, Dame, Saintré). Por otra parte, esta reducción de los actantes en un actante está autorizada por el hecho de que Saintré es el único héroe que actúa realmente en la novela, asegurando la concentración y la continuidad de la misma. La Dama es, o bien un Otro que representa el discurso científico o moral del Mismo (el Autor), o bien un enunciado no-disyuntivo que, en la frase de la novela, asume el papel de un A^q (que sirve para calificar a Saintré). Los demás actantes (los caballeros, el abad, las damas de la corte) son adjuntores predicativos.

Puede imaginarse, no obstante, otra variante de la estructura novelesca en la que habría distintos actantes, y, por ello, múltiples acciones paralelas. Este caso podría ser representado como una imbricación de las estructuras frásticas, por lo tanto, como una serie paralela de árboles unidos por una serie de conectores. O bien, si los actantes (y las acciones) se dividen de nuevo, este tipo de estructura novelesca podría ser representado como un árbol más ramificado.

10. A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman* (París, Gallimard, 1938), p. 107.
11. Cf. cap. 3.5.1.1.

Nuestro esquema ilustra una estructura novelesca con una sola línea de acción, que no es por ello lineal ni simple, sino ambivalente y polifónica.[12]

¿Cuáles son los ocho tipos de estructuras novelescas en el interior de esta estructura con una sola línea de acción?

El tipo (1) es el tipo completo de la construcción tal como lo encontramos en «Jehan de Saintré», con una serie de cualificaciones y una serie de hazañas, siendo cada una de estas sucesiones cronológica, espacial y modalmente definida.

El tipo (2) representa una estructura novelesca en la que las cualificaciones del Actante no están cronológica, espacial y modalmente definidas (no existen los identificadores), sino que aparecen como inmanentes, generalmente con la ayuda de una meta-descripción biográfica o psicológica, incluso en el enunciado del destinador.

El tipo (3) supone una ausencia total de cualificación previa (de adjuntor y de identificador cualificativos) y una apertura de la novela por las propias hazañas del Actante.

El tipo (4) sería aquella estructura novelesca que despliega una larga sucesión de cualificaciones identificadas y se acaba bruscamente con una sola hazaña, única y final.

El tipo (5) es el mismo que el tipo (4), sin los identificadores de los adjuntores cualificativos. El tipo (5) se relaciona con el tipo (4) del mismo modo que el tipo (2) con el (1).

El tipo (6) es la construcción narrativa anecdótica que presenta uno o varios actores yuxtapuestos pasando por sus pruebas.

El tipo (7) es el relato de una serie de acontecimientos (pruebas, hazañas) no-asumidos por un actante. El anonimato del actante puede presentarse a tra-

12. Cf. más adelante, cap. 4.3.1.

vés de una enunciación de la que se encarga el Destinador (es el relato de la historia).

Como ejemplo del tipo (8) podemos citar algunas muestras de la literatura escrita antigua (como el «Tao-Tö king») que se caracterizan por la yuxtaposición de secuencias neutras, es decir, no personales y no-subjetivas, que toman la forma de frases con imágenes, de máximas, proposiciones morales y filosóficas.

Señalemos que estos tipos, si bien pueden ser estructuras negativas autónomas, son al mismo tiempo clases narrativas en el interior de la estructura simple pero completa que es la novela examinada «Jehan de Saintré»; representan, pues, también las distintas etapas de la generación de la novela.

Es evidente, por otra parte, que esta tipología es válida para todo relato, y no únicamente para la novela. La especificidad de la novela aparece sólo al examinar los actantes y los complejos narrativos en tanto que no-disyuntivos, así como al introducir en nuestro análisis el tercer generador, la intertextualidad (cap. 5).

4.3.1. El campo transformacional. La relación recursiva entre el generador de los complejos y el generador de los actantes

La generación de los actantes se halla en una relación bi-unívoca con la generación de los complejos narrativos. La generación de los complejos determina a los actantes. El actante Saintré, e incluso el actante Destinador como meta-sujeto del relato, están constituidos por la generación. Pero los complejos están a su vez influidos por la generación de los actantes. Estos últimos, es decir, la distribución de las instancias del discurso en el interior del enunciado novelesco, transcodifican los complejos generados en enunciados asumidos por tal o cual sujeto, es decir, en instancias de

DISCURSO. Esta descodificación de los complejos narrativos en instancias de discurso permite descubrir una serie de sub-estructuras en el interior de los complejos narrativos, lo cual transforma el sentido de los mismos. Así, si tomamos la secuencia de la partida de Saintré hacia su primera campaña y si consideramos el enunciado de la Dame tal como aparece, o sea, unívoco, amistoso, benevolente, entonces leeremos este complejo narrativo como un complejo también unívoco, como funcionando en el sentido de la evolución ascendente de la acción. Pero, si tomamos en consideración la generación de los enunciados actanciales, por ejemplo la ambivalencia del discurso de la Dame, entonces el sentido de la secuencia se vuelve dudoso, inestable, no-disyuntivo. Desde el punto de vista de la estratificación del enunciado del destinador y de la génesis de los enunciados de los personajes en el interior del discurso del Destinador, la secuencia de que hablamos se transforma así: El enunciado de la Dame no es solamente un I[q] modal (tal parece ser en el interior de la generación de los complejos). Se presenta como la encarnación del meta-sujeto de la novela, como el sujeto transcendental que juzga, aprecia, moraliza, ordena. Es el «yo ideal» de un sujeto que se representa a través del relato. Saintré no es sólo el guerrero-sujeto de esta frase que es el relato. Condensa, además, el discurso del deseo, es a la vez objeto del deseo (el Otro a quien se dirige el discurso) del destinador, y el propio destinador (el Mismo que desea por la intercesión de un significante, el «personaje», provisto de nombre propio). Es la pseudo-diferencia del Mismo, la semejanza-diferencia que cierra una vez más al enunciado novelesco en una función no-disyuntiva (circular). Dicho de otro modo, la sub-estructura de la generación de los complejos (de la frase narrativa), es la no-disyunción de la topología del enunciado del Destinador.

La relación recursiva actante/complejo narrativo,

introduce en la significación novelesca global el siguiente principio:

Al aplicar la generación actancial a la generación de los complejos narrativos, se produce una transformación de la significación que resulta del hecho de que a cada aplicación (Actante→Complejo) corresponde una aplicación en el sentido inverso (Complejo→ Actante). Este principio será llamado el principio de la bi-univocidad.

La totalidad de las transformaciones que se operan al aplicar el principio de la bi-univocidad constituye el CAMPO TRANSFORMACIONAL de la novela.

4.3.2. LAS PARTICULARIDADES DEL CAMPO NOVELESCO

La significación de lo novelesco constituye un campo cerrado: está delimitado por los complejos narrativos que están escritos en los niveles del fenómeno textual (la actuación). Cada transformación que podemos leer en el campo novelesco pertenece sintácticamente a las estructuras definidas por el orden de la generación de los complejos.

Pero el campo de la significación novelesca comprende también el nivel de la competencia, y es, en este sentido, un campo lleno. Lo que significa que contiene todos los n-miembros del operante, de los operadores (actantes y complejos) y de los resultados de su transformación, que pueden engendrarse por el generador de los actantes y de los complejos. La infinidad de este nivel generativo de la significación novelesca se halla constantemente presente en la lectura de la novela y comporta, para una lectura «transformativa», la selección limitada de las realizaciones concretas del texto.

La significación novelesca es BI-VALENTE. Para cada operante (para cada enunciado que sufre una operación) en el campo de la transformación, existe una in-

terpretación doble: a la vez positiva y negativa, pasiva y activa, etc. Digamos, por consiguiente, que el enunciado novelesco en su totalidad posee a la vez una ISOTONALIDAD y una ANTITONALIDAD.

Así, el actante Saintré es a la vez SUJETO y OBJETO del libro: es el sujeto del relato y por lo tanto de la acción narrativa, de la «frase» novelesca en tanto que actuación (*performance*), de la retórica; pero es el objeto de la novela, por tanto del discurso en tanto que competencia (*competence*) asumida por el destinador (el Autor).

La Dame presenta esta bi-valencia en un sentido inverso: es una filiación del destinador (del autor), es decir, un sujeto del discurso como competencia; pero es objeto del relato, ya que el enunciado de la Dame forma parte, como hemos visto, del complejo cualificativo (A^q) o del identificador cualificativo (I^q).

A otro nivel de la novela, en la relación Saintré-Dame (lo que podría también formularse: Otro del Yo-Ideal del Yo, o bien Sujeto-Meta-sujeto, o bien Sujeto del enunciado-Sujeto de la enunciación), la bi-valencia se presenta como sigue:

Esquema 11

(R designa la transformación)

La relación Dame-Saintré en la totalidad de la novela es a la vez positiva y negativa, pero ni lo uno ni lo otro exclusivamente. La aparición del abad desacredita a su propia ciencia, sus propios principios, su propia lealtad, su generosidad, sin que estos significados en sí, es decir, el propio discurso de la ciencia, los princi-

pios, la lealtad, la generosidad, sean puestos radicalmente en duda. De tal modo, que la significación de las relaciones Abad-Saintré, en la totalidad novelesca, puede ser leída como positiva, en isotonalidad con el discurso de ideal del yo (los preceptos morales que la Dame expone), del meta-sujeto o del sujeto de la enunciación; al mismo tiempo, esta relación puede entenderse como la contestación a tales entidades, como una antitonalidad respecto al discurso del meta-sujeto, del ideal del yo, del sujeto de la enunciación. Observamos, pues, en el campo de la significación novelesca, una ambivalencia positivo-negativa.

Anotemos todavía otra transformación de la significación novelesca:

Esquema 12

Si al principio de la novela la Dame amaba-desdeñaba a Saintré, al final ella es amada-desdeñada por él. La relación ha cambiado de modalidad, transformándose de activa en pasiva, sin que el sentido «verbal» de esta relación se haya modificado. La bi-valencia es esta vez modal (activo-pasivo).

De todas estas constataciones se desprenden las siguientes características concerniendo a la particularidad del campo novelesco:

—La significación novelesca constituye un universo clausurado, cerrado por un significado anterior al discurso novelesco y que este discurso presenta de tal modo, que cada secuencia posee la función del texto global.

—Una ley asociativa ordena la significación de este discurso. Para que aparezca el sentido transformacio-

nal, el sentido de cada secuencia debe ser leído como semánticamente asociado a la vez al sentido de la sentencia que precede y de la que sigue, es decir, en función asociativa con las secuencias envolventes, independientemente de la diferencia explícita (temporal, espacial, actancial) en la obra de estas tres secuencias.

—En el universo transformacional de la significación novelesca, existe UN y SÓLO UN significado explícitamente reconocido, sostenido y defendido: es el mensaje del texto, único, determinado y delimitado en su propia bi- o poli-valencia.

—Para cada unidad significante del texto novelesco, existe una unidad significante opuesta, tal, que las dos juntas constituyen el mensaje bi-valente del texto.

RESUMIENDO:

Una combinatoria, por consiguiente una independencia relativa de significantes en el interior de un significado cerrado (la expresión, el mensaje) con oposición recíproca de los significantes que, sin anularse, se fusionan en el Uno del mensaje expresivo —este principio caracteriza, a nuestro entender, el campo transformacional de la novela, que, en tanto que estructura transformacional, busca una abertura a través del discurso expresivo (combate al símbolo), permaneciendo en su clausura (revelando el carácter de signo).

El hecho de que la novela practique la transformación al nivel de la actuación narrativa, aparece desde los principios del género. Estrechamente ligada con la escena del carnaval,[13] la transformación significante aparece ya en Rabelais, por ejemplo en las ricas series de palabras que designan a un solo significado. Veamos, por ejemplo, la lista de los rabelaisianismos sobre la Sorbona: «sorbillans, sorbonagres, sorbonigenes, sor-

13. Volveremos a ello, cap. 5.4.

boniformes, sorboniseques, niborcismes, sorbonisans, saniborsans». Encontramos huellas de un método similar en la POLINOMASIA de Cervantes, en *Don Quijote*. En el primer capítulo, el protagonista es llamado Quixada, Quesada o Quixana, surtido de entre el que Cervantes va a escoger la palabra Quijote. Mambrino es, para Sancho, Malino o Martino. La Condesa Trifaldi se convierte en «La cola, o falda» y «La Condesa de las Tras Faldas», etc.[14]

Por otra parte, siendo la novela una transformación, conduce al fracaso todas las tentativas de clasificación que se han dado en la historia de la teoría de la novela: novela narrativa y anti-narrativa según Lougovski, ingenua y esquizotímica según Koskimies; novela de acontecimientos, de personajes, de construcciones según Müller-Kayser, etc. El aspecto transformacional de la novela, tal como lo hemos expuesto, no puede ser sometido a una clasificación estática: no existen categorías suficientes para contener las estructuras movientes de la transformación novelesca.

Por fin, la presencia simultánea de dos niveles, el enunciado y la enunciación, la competencia y la actuación, el significado y el significante narrativos,[15] dibujan

14. Cf. L. Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, 1948).

15. Se ha hablado de un «edificio» que se eleva a lo largo de una lectura de la novela y que no es la propia historia, señalándose que la «fluidez» de la novela, este poder que sería una de las principales cualidades de la novela, es incompatible con un «plan o con un orden de conjunto». Se trata de la «virtud de la lengua, de la organización, de la construcción» que parece tenernos «a distancia de la vida», al tiempo que se trataría de la virtud de la novela de ponernos «en estrecho contacto con la vida». «Esto parecería probar que la novela, por su naturaleza, está condenada al compromiso». Ahora bien, tal veredicto se basaría en la hipótesis de que «la novela tiene un carácter fijo e incambiable», y esto es precisamente lo que la historia rechaza. (Cf. V. Woolf, *The Bookman* [1929] in *L'Art du Roman*, trad. franc. Ed. du Seuil). Podría verse en las reflexiones de la novelista las particularidades que hemos definido como transformacionales de la estructura novelesca.

el campo transformacional de la novela y permiten las múltiples variaciones que hacen de este género una diversidad viviente, en continua renovación. De tal modo, que «la novela, como seguimos llamándola con parsimonia del lenguaje, está visiblemente explotando en una multiplicidad de libros que no tienen en común más que esta única denominación inadecuada... Y la prosa es todavía tan joven que apenas sabemos qué virtudes se ocultan en ella».[16]

16. *Ibíd.*

5

LA INTERTEXTUALIDAD

«Der Logos ist: die lesende Lege und nur dieses.»

M. Heidegger, *Logos*

5.1. EL LIBRO Y LA ESCOLASTICA

5.1.1. El valor de la escritura desde la antigüedad hasta la Edad Media

En 1455, Gutenberg imprimió la Gran Biblia Latina. En esta fecha la edad del libro sagrado toca a su fin. A través de la técnica, la escritura se confundirá definitivamente con la palabra, y la novela va a constituir el síntoma de tal confusión.

«Jehan de Saintré» aparece en 1456, a juzgar por el manuscrito de Barrois, el primero de los diez que se conocen (Biblioteca Nacional de París, fr. 10057) y que es un manuscrito de autor, el que La Sale confiaba enviar a Jean d'Anjou, pero que permaneció largo tiempo en las manos de Antoine de La Sale, siendo objeto a lo largo de las primeras dos quintas partes del texto de correcciones de la mano del autor. Otros dos manus-

critos, uno de ellos en Roma (Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 896) y el otro en Londres (British Museum, Cotton Nero DIX) ofrecen el texto corregido enteramente.

Estos manuscritos llevan la huella de este culto al libro que la Edad Media, contrariamente a la antigüedad griega, había erigido en símbolo de la ley divina. Hay que seguir las anotaciones «caligráficas» o «tipográficas» del manuscrito de Barrois, por ejemplo, para darse cuenta de hasta qué punto la presentación escrita del libro posee una importancia capital para Antoine de La Sale. Este anota los cambios de tinta, modifica la distribución de los párrafos, corrige los nombres de los personajes. Al mismo tiempo, Antoine de La Sale precisa el uso de las dos tintas, roja y negra, exige apartados muy distintos, recomienda el empleo de determinados rasgos para subrayar los pasajes esenciales.[1] Antoine de La Sale emplea 27 fórmulas diferentes sólo para lo que concierne al empleo de la tinta roja: «en ligne de lettre vermeille» (9 veces); «en ligne de vermeille» (6 veces); «en chef de lettre vermeille» (6 veces); otras 15 fórmulas indican la disposición de los pasajes que hay que escribir en color negro; 5 fórmulas indican la repartición del texto en apartados, o las palabras que hay que subrayar, sin que se haga mención del color de la tinta.[2]

Las correcciones ortográficas (*cour* → *cuer, coer, ceur,* o concernientes a los nombres propios) o gramaticales, son menos frecuentes y menos importantes, dado el estado de no-fijación de la lengua francesa en la época. Por el contrario, parecen más interesantes lo que F. Desonay llama «las correcciones de capricho»: la modificación de cifras y nombres propios. Así, 2 tamboriles pasan a ocupar el lugar de 1; 3 caballeros tendrán 14 caballos en el lugar de 13, etc.; Lusignien cede el lugar al rey de armas de Anjou — 7 veces dis-

1. Cf., más arriba, p. 125.
2. R. Desonay, «*Comment un auteur...*»

tintas borra Antoine de La Sale el nombre de este pobre mensajero. Estos cambios, que parecen arbitrarios, creemos se imponen por dos razones: fonéticas y estructurales. Para dar a su texto una eufonía y un ritmo, Antoine de La Sale sutsituye la palabra «un» por la palabra «deux» que da una sílaba acentuada más a la frase. Por otro lado, la sustitución de 1 por 2 y de 3 por 4 se integra en esta estructura diádica en la que se mueve la novela, y deja entrever, de un modo ESPECTRAL por decirlo así, su numerología. Sea cual sea el caso, estas correcciones de la señalización novelesca prueban que Antoine de La Sale piensa su obra como una ESCRITURA —como una red de marcas para cuya sustancia escriptural y valor fonético de MATERIA (sino más) es tan importante como el contenido expresado. Tal concepción de la ESCRITURA y del TEXTO ESCRITO enlaza con la tradición medieval, y, en la novela, reanima la autenticidad del libro en la modernidad como índice mayor de la profunda religiosidad de nuestra cultura. El acto de escribir es, visiblemente para Antoine de La Sale, el acto meritorio por excelencia. El soldado se vuelve escritor —el libro bien hecho vale más que el combate ganado. Al principio y al final del texto, cuando se dirige a su destinatario, Antoine de La Sale insiste acerca de la especificidad de su trabajo: él HA ESCRITO. La escritura no es su profesión: no es ni sabio ni clérigo («attendre que ne suis saige ni aussi clerc»), pero se dedica sin embargo a hacer un LIBRO para quedar inscrito en el CÓDIGO SOCIAL («me recommande à vostre tresbonne et desiree grace», p. 309) y en la ETERNIDAD («prie le Dieu des Dieux», p. 309).

Es pues en el lugar en que se encuentran la palabra con la escritura, la ignorancia con la ciencia, donde nacerá la novela, sensible eco de la teoría, de la «Docta ignorancia» de la que Nicolás de Cusa se convierte en apóstol. La escritura —acto de expresión (personal) y de integración (social)— será confundida

por Antoine de La Sale con el discurso, y sólo aparecerá (como en el caso de Kafka) para sellar la muerte (sobre las lápidas de la tumba) y el fin del trabajo emprendido. La extrema valoración de la escritura va pues de lado con la censura: al escribir, uno se presenta como hablante; al cesar de escribir, puede decirse que se ha escrito. El verbo «escribir» aparece sólo en pasado: señala una producción terminada, un trabajo acabado. No se ESCRIBE, sólo puede HABERSE ESCRITO. Contemplar lo escrito es contemplar la muerte. Una vez más, el parentesco entre la escritura y la tumba se manifiesta de un modo sorprendente.

¿Cómo llegó el pensamiento europeo, al final de la Edad Media, a esta concepción doble de la escritura, que va a permitirle elaborar uno de sus productos más característicos, la novela, en el molde de esta escritura, confesándoselo sólo peyorativamente?

La Grecia antigua no se preocupaba en absoluto por lo escrito: en la enseñanza antigua la lectura y la escritura tenían un papel secundario. La escritura se vuelve importante sólo a partir del siglo v a. de C.; cuando el papel de los oradores y los sofistas empieza a dominar la vida intelectual griega. No obstante, conocemos el desprecio de Platón hacia la escritura y el libro (Fedro, 271 c hasta 276 a). El rey Thamus expulsa al Dios egipcio Toth, inventor de la escritura, reprochándole el hecho de que su invento produce el olvido y hace que la memoria se vuelva negligente: «tú no ofreces a tus discípulos más que el nombre de la ciencia sin la realidad». La verdadera sabiduría es vocal, no puede nacer en el jardín de la escritura, «no puede sembrarse con la ayuda de la pluma», «no se deposita en el agua negra». La época del Helenismo trae el encuentro de la poesía con las ciencias (filología, ciencias naturales, astronomía) y la aparición del poeta sabio, que hará nacer el culto de la Biblia y las bibliotecas. Las épocas imperial y bizantina participan de este culto. Después de Aristóteles, los discursos

de los grandes autores se vendían por centenares. El libro se vuelve una mercancía: una vez saturado en Atenas el mercado de libros, el libro se convierte en una mercancía exportada.[3] Alejandría y los árabes terminan imponiendo la autoridad del libro. La hazaña libresca (literaria) eclipsa la proeza del guerrero. «En el año 269, Dexippos, gracias a su gran coraje personal y a su genio estratégico, había salvado su ciudad natal, Atenas, de las hordas germánicas; sus hijos compusieron para él un Epitafio en verso que conservamos y en el que se le glorifica sóo en tanto que RHETOR y SYNGRAPHEURS; su acción heroica, por la que él mismo se prometía "una gloria eterna", no se menciona ni con una sola palabra.» [4] El poeta sabio, cuya imagen ofrece abundantemente la colección «Antología griega» (de Ptolomeo al siglo VI después de C.) es un artesano y un filólogo que venera su pluma, su estilete, el papel, su escritura, las letras, la caligrafía.

Desvalorizada en la Grecia Antigua, la escritura empieza a sobre-valorarse durante el Helenismo: se espiritualiza, se eleva al rango de transcendencia, es considerada como signo de la idea. Nunca entendida como una producción de sentido, nunca sospechado su carácter de proceso lento de elaboración de significación, la concepción griega de la escritura oscila entre la denegación y la divinización, pero el campo es el mismo: lo escrito es aquello que detiene, lo que fija, lo que osifica; es decir, lo eterno, inmutable, verídico, divino. La escritura no será nunca comprendida como una permutación de significantes, sino como el CONOCIMIENTO de una verdad: lo escrito deviene el signo por excelencia de lo transcendental (la Ley); el libro constituye una significación sagrada, una santidad, un orden, una regla, una norma ideal. Plotino se hace heraldo de tal concepción: para él, el arte del vidente es

3. A. Flocon, *L'univers du livre* (París, Hermann, 1961).
4. Eduard Norden, cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, pág. 372.

«una lectura de los caracteres escritos de la naturaleza, que revelan el orden y la regla».[5] El neo-platonismo convierte el libro en el depositario de la sabiduría, el despertar del ESPÍRITU.

Los romanos, con Cicerón, Virgilio y Horacio, celebran la Grecia antigua, y, por consiguiente, este «renacimiento» romano es vocálico, anti-escriptural. Apenas con Marcial (*Epigramas*) reaparece el tema del libro con la apología del estilete, de las tablillas, del papel. Los siglos II y III retomarán los temas de Marcial. Ausona, en uno de sus poemas, se dirige a su hoja de papel, y Claudiano canta la escritura de las estrellas («scribut aetheriis stilichonem sidere fastis», *De consolatu stilichonis,* II, 476).

Pero va a ser el cristianismo quien haga reinar el culto del libro. Si se habían hallado divinidades escrivientes en el arte etrusco,[6] Cristo parece ser el único Dios representado con un volumen.[7] El cristianismo, religión de los libros sagrados, entroncó con el neoplatonismo, y en general el idealismo de la antigüedad, en el terreno de la escritura como signo expresivo de la verdad, de la Fe, de la Palabra Divina. Dios, Palabra y Escritura se juntan en el seno del Cristianismo: para toda la cultura cristiana el libro será el lugar del discurso autoritario, del Decir del Padre. De ahí las dos metáforas del libro que conocerá el principio de la Edad Media: la escritura como HERIDA (muerte), la escritura como LABOR (acto fecundador, generador). La Europa medieval tiene una visión masoquista de la escritura: muchos mártires (Santa Eulalia, Santo Tomás, San Vicente, Diácono de Zaragoza, etc.), ven, en los suplicios que les infligen los verdugos, las INS-

5. Müller, I, 199, 12.

6. F. Misserschmidt, in *Archiv für Religionswissenschaft* (1931), 60.

7. Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst* (1907), citado por E. R. Curtius, *op. cit.*

CRIPCIONES rojas para la gloria de Cristo.[8] Esta metáfora masoquista combina curiosa y necesariamente (revelándose así como figura fundamental de nuestra civilización) por un lado el aspecto SANGRIENTO de la escritura, es decir, el hecho de que anule todo sentido, difiera de todo lo ya existente, se permute y reordene como un juego de ajedrez permanente, como una productividad sin producción; y por otro la ESPIRITUALIZACIÓN de la escritura como sumisión al Padre, es decir, aceptación de la escritura como teleología, como acto sagrado que aspira al conocimiento de la idea divina. Este segundo aspecto es el que va acentuar el monaquismo, que domina Occidente a partir del año 350. La escritura se va a convertir en el arte de los monjes (tales son los preceptos de San Martín, en el siglo IV). La pluma que se desdobla será el símbolo del Logos que se expresa en dos testamentos.[9] En el hecho de escribir con tres dedos se verá una alusión a la Trinidad.[10] La escritura-muerte, la escritura-productividad que se anula, cederá su lugar, en el universo de la Iglesia, a la noción de escritura como GENERACIÓN: el estilete es una piedra, escribrir equivale a trabajar la tierra, la página es como un campo, las letras son el grano. El tópico del texto como GRANO y SEMILLA es conocido en la retórica clásica, y Antoine de La Sale se sirve de él en «La Salade», cuando en el Prólogo habla de «8 granos de semilla» recogidos por él en el tratado *De Virtutibus* de Cicerón. Así, «Le II chapitre traicte du II grain de semence, qui parle des tresdoulz et tres amiables biens qui viennent de paix». «Le III chapitre parle du III grain de semence qui traitte de oïr bénignement toutes gens et doulcement leur res-

8. Prudencio (hacia 400), *Cantos de los mártires*, cf. *Aurelii Prudentii Clementis, Opera omnia* (Londres, A. J. Valpy, 1824).

9. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, cf. S. Isidori, *Opera omnia* (Romae, typis, A. Fulgonii, 1797-1803), t. 3-4.

10. Casiodoro, cf. Migne, *Patrologiae cursus completus* (serie latina) (París, 1844-1864), t. 70, 1145 A.

pondre», etc. El COPISTA se ve de pronto valorizado: Es el fecundador que por su actividad obtiene la salud del alma. Si no ha sido todavía divinizado, si no se ha vuelto autor omnisciente y omnipotente como está camino de serlo Antoine de La Sale, y como será el caso para la modernidad, sucede lo contrario: Dios queda asimilado a la escritura, de la que él representa el más allá transcendental, el «significado» eterno, él es el Dictador: aquel que dicta las escrituras a los Santos. La escritura alfabética dará lugar, pues, a la concepción del libro como LÍNEA más que como volumen: de ahí la linealidad estructural de todo lo que va a escribirse en la civilización del libro. Se habla, en la Edad Media, de *linea vitae sacrae* (San Benito) y *linea sacritatis*.

Inmóvil e inmovilizante, y por ello ligada con la muerte, así como generatriz y lineal (teleológica) y por ello ligada a Dios, tal será la escritura = libro que la Edad Media venerará.

La preocupación por la presentación es magistral. Distintos tipos de tinta: púrpura, rojo, negro, sirven para las diferentes capas del libro. Los procedimientos de Antoine de La Sale son frecuentes en todos los copistas y rubriquistas. Estos últimos escribían en rojo los títulos de los capítulos y marcaban las letras iniciales de las frases con un trazo rojo vertical.[11] También es costumbre de los copistas el anunciar, al principio y al fin, por una especie de meta-escritura, el principio, el fin y la finalidad de su trabajo. «Hic incopist» abría, así, todos los textos, y una «souscription» o «colophon»,

11. Svend Dahl, *Histoire du livre de l'antiquité à nos jours* (París, Binat, 1960). Sobre el libro y las técnicas de inscripción en la Edad Media: Emile A. van Moe, *La lettre ornée dans les manuscrits du VIII au XII siècle* (París, Ed. du Chêne, 1943); Geoffroy Tory, *Champfleury, auquel est contenu l'art et science de la vray proportion des lettres attiques... selon le corps et le visage humain* (París, 1529). Louis Seghers, *Trésors calligraphiques, Recueil de lettrines initiales, etc., du Moyen Age et de l'époque de la Renaissance* (Anvers), Eds. Merzbach et Falk.

como el de Antoine de La Sale, los cerraba, empezando por «explicitus est» o «explicit», seguido de indicación del lugar y del tiempo del trabajo, y del nombre del destinador. Los métodos de Antoine de La Sale son los mismos que los de los copistas, y claramente tomados de la costumbre de éstos.

Alrededor del siglo IX, el latín deviene una lengua muerta, el libro de imágenes sustituye al libro de series de palabras. Iluminado, embellecido, el libro se vuelve plástico. Se vuelve cada vez más un objeto sagrado-mágico, un FETICHE: su presencia es suficiente para asegurar la victoria de los «combatientes».[12]

Pero, a partir del siglo XII, se producen cambios en el libro. Por un lado, se intelectualiza, se convierte en objeto de trabajo, producto de clérigos y de universitarios, considerado como una profesión aparte. Abelardo, muerto en 1142, escribe: «Volví al trabajo que sabía; incapaz de trabajar con mis manos, me vi obligado a usar mi lengua». Pero, por otro lado, aparecen libros profanos: Los ciclos de Roland, la novela cortesana, la novela de Alejandro Magno, de Tebas, de Troya, las novelas bretonas, el rey Graal, el *Roman de la Rose,* la poesía de los trovadores y los cuentistas, Rutebeuf, las fábulas, Renart, el teatro litúrgico, etc., se TRANSCRIBEN en forma de libro. El libro con imágenes no es ya sobrenatural, el trabajo del ilustrador lo ha desacralizado.

En este momento preciso es cuando el libro se

12. «Tal era, por ejemplo, el "Cattach de Saint Columcille", también llamado Colomban, que se conserva en la biblioteca de la Academia real de Irlanda. Cerrado en un precioso "cumdasch", cofrecito que data de finales del siglo XI y que fue abierto en 1813 por vez primera, el "Cattach", palabra irlandesa que significa combatiente, era una verdadera póliza de seguros contra los riesgos de la batalla. Paseado tres veces de izquierda a derecha por el clérigo puro alrededor del ejército en orden de batalla, aseguraba la victoria gracias al poder sobrenatural de su santo autor poder que se mantenía activo mucho tiempo después de su muerte» (cf. A. Flocon, *L'univers du livre...*, p. 160).

vuelve novela. Dicho de otro modo, la novela hereda del LIBRO MEDIEVAL la forma, la presentación y la sacralización ambivalente de la escritura. Reúne, por otra parte, el estilo del libro sabio, intelectual (lo veremos más abajo) con la estructura del libro profano y/o del DISCURSO ORAL. En tercer lugar, toma la estructura del libro con IMÁGENES que, siguiendo la LINEALIDAD del libro «de palabras», introduce en él rupturas. Por un lado, los pasajes blancos entre imágenes rompen la continuidad y la motivación del discurso, por lo tanto de la narración; hemos visto que Antoine de La Sale escribía complejos predicativos o cualificativos separados entre sí, independientes y relacionados por conectores arbitrarios. Esta estructura parece reflejar directamente la yuxtaposición de las imágenes en los libros dibujados. Tanto más cuanto que estos complejos narrativos son denominados «ystoires» —palabra que toman los cuadros en la Edad Media. Así, en un libro de dos volúmenes, *Antiquités judaïques,* de Flavius Josèphe, empezado por orden de Jean de Berry y terminado hacia 1476 por Jacques d'Armagnac, se lee: «En ce livre à douze ystoires... de la main du bon peintre et enlumineur du bon roy Louis XI, Jehan Fouquet, natif de Tours...». Antoine de La Sale emplea la palabra: «Le livre dont l'istoire est translatée» (p. 1).

Por otra parte, la imagen introduce en el libro una perspectiva curva que será la traducción pictórica y geométrica del espacio de tres dimensiones. Estudiando el orden espacial del libro «Jehan de Saintré», veremos cómo esta perspectiva penetra en la estructura de la novela.

La novela, que impondrá al mundo moderno la noción de «literatura» hasta el punto de confundirse con ella, tomará de la concepción medieval de la escritura la fetichización del OBJETO HECHO, de la VERDAD EXPRESADA y la COMPOSICIÓN. Mezclará en el libro, por una parte el discurso vocal (la literatura profana), y

por otra parte el espacio curvo (el volumen contra la línea), e intentará, con estos dos medios, combatir la linealidad y la univocidad de la épica (del símbolo) en el interior de la expresividad (del libro como doble de la idea, de la escritura como representación).

5.1.2. Los libros en el libro

Antoine de La Sale acusa la influencia de este culto al libro. Sus viajes a Italia y los contactos que toma en la Corte de Anjou con este país, lo relacionan con el Renacimiento italiano. Es conocido el interés del Renacimiento por los textos y los libros: los manuscritos ricamente decorado del Quattrocento dan prueba de ello. Citemos el ejemplo de Petrarca, considerado, entre otros, como el padre de la bibliofilia moderna: a lo largo de sus numerosos viajes compró o copió «todo lo que le cayó en las manos». En Francia, a fines del siglo XIV y principios del XV, es la época de los grandes coleccionistas de libros, entre quienes Jehan de Berry († 1416), hermano de Carlos V, merece un primer puesto. En esta época, Carlos V funda la Biblioteca Real que se convertirá en Biblioteca Nacional, conteniendo más de mil manuscritos a la muerte de su fundador. Toda una escuela de miniaturistas laicos, conocida por el nombre de escuela franco-flamenca, trabaja con Jehan de Berry y encuentra nueva protección, tras la muerte de su patrono, en la figura de Philippe le Bon, duque de Borgoña. El patrono de Antoine de La Sale, el rey René d'Anjou († 1480) es poeta, pintor y bibliófilo. Imitador de Lancelot («Coeur d'amour épris»), visitador de Nápoles y poseedor de muchos libros de geografía y astronomía, posee además 24 manuscritos turcos y árabes. En su habitación se hallaba colgado «un grand tableau auquel sont escriptz les ABC par lesquels ont peut escrippre par tous les pays de Christianté et sarrasinaïsme».

El texto de Antoine de La Sale parte de la lectura de todos estos libros en un clima de bibliofilia. Al principio del libro, el discurso de la Dame está salpicado de citas, cuya procedencia se confiesa: *Tules de Milesie, Socrate, Trimides, Pitacus de Misselène, l'Évangile, Caton, Sénèque, Saint Augustin, Épicure, Saint Bernard Saint Grégoire ex Moralles, Saint Paul, Avicennes, Tite-Live, Orose, Suetonius, Sallustes, Lucain, Mathastrius, Daires, Phirisus, Polybe, Arnobius* (sobre la diversidad de las lenguas) *Josèphe* (sobre la cuestión judía), *Victor, Valerus,* y de nuevo *Saint Augustin* (*La ciudad de Dios,* libro III, cap. XII); y sin duda, distintos préstamos y plagios no confesados.* Los textos más conocidos de la época se confrontan, se ponen en diálogo entre sí, y quedan a menudo neutralizados (Epicuro con San Benito). La penetración de los textos en el texto de La Sale llega tan lejos, que uno de los actantes secundarios en «Jehan de Saintré» que articula complejos predicativos, Boucicault, constituye un libro. Se trata de *Les heures du Maréchal de Boucicault, à l'usage de Paris,* libro ilustrado, con composiciones a página entera, con grandes colores, temas heráldicos y decorativos tratados al estilo de las tapicerías. El propietario de este libro, que más tarde formará parte de la colección de Jehan de Berry, y al cabo de un siglo en la de Diana de Poitiers, fue Jean de Meingre, según Boucicault, mariscal de Francia que había luchado en Prusia, España, Africa, prisionero de los turcos después de la cruzada de Nicópolis, más tarde gobernador de Génova, prisionero de los ingleses tras Azincourt, muerto en cautiverio. Antoine de La Sale toma, además del nombre, buena parte del itinerario de Boucicault, atribuyéndolo a Saintré (España, Turquía, Italia, Inglaterra), pero, sobre todo, parece traducir en palabras estas «ystoires» heráldicas y decorativas que están

* Por común acuerdo con la autora, citamos estos nombres en versión original, es decir, tal como aparecen en el libro de Antoine de La Sale. *(N. del T.)*

pintadas en las páginas del libro de Boucicault. Así, la representación pictórica y la biografía penetran en el texto novelesco infiltrándose en su textura no-disyuntiva: la épica se ve relativizada, y la univocidad del discurso histórico (verídico) se precipita en un vacío al quedar asumida por múltiples discursos.

El latín y otros libros (leídos) penetran en el texto de la novela directamente recopiados (citas) o como huellas mnésicas (recuerdos). Se transportan intactos desde su propio espacio hasta el espacio de la novela que se escribe, copiados entre comillas o plagiados.

El fin de la Edad Media, al valorar la fonética introduciendo en el texto cultural el espacio (burgués) de la feria, del mercado, de la calle, se caracteriza también por una penetración masiva del texto escrito: el libro cesa de ser un privilegio de nobles y eruditos, y se democratiza; la cultura fonética aspira a ser una cultura escriptural. Pero, en la medida que todo libro, en nuestra civilización, es una transcripción de la palabra oral,[13] la cita o el plagio son tan fonéticos como el

13. Parece natural para el pensamiento occidental el considerar toda escritura como SECUNDARIA, posterior a la vocalización. Esta desvalorización de la escritura se remonta, como la mayoría de nuestros presupuestos filosóficos, a Platón: «...Desde luego, una obra mía referente a estas cuestiones ni existe ni existirá jamás; no se puede, en efecto, reducirlas a expresión, como sucede con otras ramas del saber, sino que como resultado de una prolongada intimidad con el problema mismo y de la convivencia con él, de repente, cual si brotara de una centella, se hace la luz en el alma y ya se alimenta por sí misma» (341 c-d). A menos que la escritura sea asimilada a una autoridad, a una verdad inmutable: «...¿a qué empresa más noble hubiera podido dedicar mi vida que a escribir algo que representaría un máximo servicio para la humanidad y a sacar a luz para el universal conocimiento la naturaleza de las cosas?» (341, e). Pero el razonamiento idealista descubre con escepticismo ese «algo tan débil como es la palabra; teniendo esto en cuenta, ninguna persona inteligente se arriesgaría a confiar sus pensamientos a este débil medio de expresión, sobre todo cuando ha de quedar fijado, cual es el caso de la palabra escrita.» (343 a) (Platón, *Carta*, VII, según la edición de Margarita Toranzo, del Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954). Los historiadores

blasón, aun cuando su procedencia extra-escriptural (verbal) remita a una serie de libros anteriores al libro de Antoine de La Sale.

Al mismo tiempo, la referencia a un texto escrito perturba las leyes que la transcripción oral impone al texto: enumeración, repetición, por consiguiente temporalidad. La instancia de la escritura se introduce con dos grandes consecuencias.

Primera: la temporalidad del texto de Antoine de La Sale no es tanto una temporalidad discursiva (las secuencias narrativas no se encadenan según las leyes de la temporalidad del sintagma verbal) como una temporalidad que podríamos llamar ESCRIPTURAL (las secuencias narrativas se orientan hacia, y son despedidas por, la propia actividad de escribir). La sucesión de los «acontecimientos» (de los enunciados descriptivos o de las citas) obedece al movimiento de la mano que trabaja sobre la página en blanco, a la economía misma de la inscripción. Antoine de La Sale interrumpe a menudo el curso del tiempo discursivo para introducir el PRESENTE de su trabajo sobre el texto. «Retournant à mon propos», «pour abrégier», «que vous diroie», y «cy me tain y aucun peu de Madame et de ses femmes, pour revenir a petit Saintré», etc., esos conectores señalan una temporalidad OTRA que la de la serie discursiva (lineal): el PRESENTE MASIVO de la enunciación inferencial (del trabajo escriptural).

Segunda: estando el enunciado (fonético) transcrito sobre el papel, y copiado el texto extranjero (la cita), forman ambos un texto escrito en el que el propio acto de la escritura pasa a un segundo plano, y que se presenta en su TOTALIDAD como SECUNDARIO: como una

---

de la escritura comparten esta tesis. (Cf. James G. Février, *Histoire de l'ecriture* (París, Payot, 1948). Por el contrario, Tchang Tcheng Ming, *op. cit.*, y P. van Ginneken, *La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité* (Amsterdam, 1939), afirman la anterioridad de la escritura respecto al lenguaje articulado.

transcripción-copia, como un signo, como una «carta» en el sentido, no ya de inscripción, sino de objeto de intercambio: «que en façon d'une lettre je vous envoie».

La novela se estructura pues como un espacio doble: a la vez enunciado fonético y trabajo escriptural, con dominación absoluta del orden discursivo (fonético).

5.1.3. Nominalismo contra simbolismo

La novela, al volverse un libro de libros, es decir, una SUMA de libros, enlaza con la tradición de la composición escolástica. ¿Cuál es el papel de la escolástica en la constitución de la novela?

Unos 50 o 60 años después de la muerte de Santo Tomás (1270), en pleno siglo XIV, la escolástica clásica cede su lugar a una nueva inspiración: poética (Dante) y mística anti-racional (Ekhart). Será el nominalismo crítico, iniciado con Pedro Aureolo (1280-1323) y del que Guillermo de Ockham (1295-1350) es el representante más brillante, lo que señalará el punto de articulación de este cambio. Los nominalistas, contrariamente a los aristotélicos y al pensamiento teológico clásico, rechazan la existencia real de los universales. Pedro Aureolo declara «omnis res se ipso singularis et per nihil aliud». Esta proposición transforma el discurso simbólico (épico) al desposeerlo de su soporte ideal (transcendental), por lo tanto, destruyendo su dimensión vertical y poniendo en su lugar la horizontalidad multiforme del signo. La infinitización vertical (hacia Dios) se transforma en una infinitización horizontal, dirigida a la multiplicidad de las cosas y de los actos particulares, hacia una infinitización del «mundo». El rechazo de lo real por la racionalidad, y de lo racional por la realidad, exige una mediatización entre ambas

vertientes. De ello se encarga el INTUITUS, que deviene el concepto fundamental de los místicos, y también de los nominalistas. Siendo en ambos casos el lugar de aparición del SUBJETIVISMO, el intuitus nominalista, a diferencia del místico, intensifica y diversifica EL MUNDO, que no el alma.

La novela de Antoine de La Sale expone precisamente este tipo de discurso nominalista y parece desconocer el intuitus místico de Eckhart, que fue representado por el Renacimiento italiano (Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca). Antoine de La Sale empieza con una larga exposición (a cargo de la Dame) de «universales», que son las distintas virtudes del mundo cristiano (simbólico). Pero el discurso que sigue a esta presentación didáctica de universales, acude para refutar la realidad de su racionalidad sustituyendo la racionalidad de lo real por la constitución de una subjetividad: el autor. El intuitus del autor no tiene nada que ver con las contemplaciones elaboradas por el alma de los místicos. Se trata más bien, en Antoine de La Sale como primer novelista francés, de un tipo de funcionamiento significante que se constituye como un núcleo funcional que permite la transición desde un Dios infinito a una yuxtaposición infinita de enunciados no jerarquizados. Los complejos narrativos cualificativos o predicativos se encadenan en una multiplicidad monótona hasta el infinito. Ningún soporte universal, ninguna idea-justificación, es para ellos estructuralmente necesaria. La evocación de Dios y de los principios de la moral cristiana no es una justificación, sino más bien una yuxtaposición, un «collage» en la totalidad múltiple del discurso des-simbolizado (desacralizado).

La cohabitación, en un mismo texto cultural, de la escolástica y de la novela, lega a la novela algunas de las particularidades fundamentales del pensamiento escolástico: (1) la necesidad de revelar LA MANERA DE PROCEDER en la elaboración del objeto significante, el libro («modus operandi, modus essendi» en Santo To-

más); [14] (2) la tendencia a aclarar, a MANIFESTAR (la fe) en vez de probar (la), a través de especulaciones filosóficas, es decir, el principio de la manifestación como elucidación o clarificación; (3) la técnica de la conciliación entre contrarios.

No vamos a insistir sobre el desarrollo de estos principios en Santo Tomás y sus adeptos. Evoquemos el trabajo remarcable de Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastiques,* que estudia la estructura del arte gótico en relación con la filosofía escolástica, e intentemos considerar este problema en el caso del libro que se transforma en novela.

El principio de «modus operandi, modus essendi» se hace patente a lo largo de toda esta práctica de fabricación del libro en la Edad Media, de la que hemos hablado más arriba (cap. 5.1.1. y 5.1.2.). La insistencia sobre los procedimientos y las materias de la producción escriptural y libresca, sobre la página, la tinta, el estilete; los avisos del escriba de que está efectuando una operación, de que coge la pluma, de que la deja, que pasa de un tema a otro por razones que le dicta su propio objeto (la continuidad de la narración, por ejemplo, la exigencia de concisión, etc.), es decir, el papel operacional del sujeto que escribe en la propia operación escriptural, todo eso es lo que se halla verdaderamente implicado en y por la escolástica. Hemos dado más arriba (pp. 50 y 170) ejemplos de este tipo de enunciados en Antoine de La Sale. El hecho de encontrarlos ahora en la escolástica nos permitirá definir su ideologema.

Por otra parte, intentando aclarar los propios pasos del razonamiento, el discurso escolástico se vuelve esquemático, sistemático (por la división de las partes), tiende a una totalidad (por la enumeración), necesita la deducción. El libro de Antoine de La Sale está dividido, como una obra docta, en capítulos, secciones y

14. Cf. *Summa theologiae,* qn. 89, art. 1.1.C.

sub-secciones subordinadas. Esta repartición no posee el rigor de los tratados científicos, pero no pierde por ello su importancia. Las rúbricas que indican los enunciados de los distintos actantes (el Autor, Saintré, la Dame) constituyen «capítulos». En el interior del capítulo «Autor», aparecen distintas «secciones» que se titulan «Comment...», Las «subsecciones» serían los discursos de los actantes secundarios en el interior de los enunciados Autor, Saintré, La Dame. Estas divisiones podrían corresponder a los *membra*, *quaestiones* o *destinationes*, y *articuli* de Santo Tomás. El principio de HOMOLOGÍA DE LAS PARTES es también una aplicación escolástica en la novela: los complejos narrativos cualificativos y predicativos son homólogos entre sí, así como los distintos identificadores. Así, los comerciantes, los regalos, los soldados que tejen la narración son los «mismos» en la parte cualificativa que en la parte predicativa de la novela. Resulta de ello una uniformidad del texto, que parece repetirse; tal uniformidad es también escolástica.

La necesidad deductiva en la construcción narrativa de Antoine de La Sale es evidente si recordamos la evolución del trayecto narrativo: el bucle programático del texto está dado desde el principio, y todo lo que le sigue es una deducción del mismo. Los complejos predicativos se deducen de una parte de los complejos cualificativos, de los que les preceden inmediatamente. Así, cuando Saintré emprende su primera batalla, el complejo narrativo que designa este hecho se desprende lógicamente de todo lo que sabemos de Saintré a partir de los complejos cualificativos del relato: sus relaciones con la Dame, la corte, los comerciantes, etc. Pero esta partida de Saintré está, sin duda, introducida por el complejo cualificativo inmediatamente anterior, a saber la separación de Saintré y la Dame. La idea de la TOTALIDAD preside esta construcción deductiva. Es esta idea la que exige la enumeración exhaustiva de las citas, los objetos, las descrip-

ciones. La ambición de la novela realista —ambición escolástica por excelencia— reside en querer abrazar la totalidad, para ella FINITA, del mundo.

Por fin, la función no-disyuntiva del enunciado novelesco nos parece estructuralmente preparada por todo el debate del discurso medieval contra la univocidad del símbolo, es decir, contra la verdad única de las *auctoritates* (los libros canónicos de la Biblia proponiendo argumentos «proprie et ex necessitate»), contra los argumentos intrínsecos de los Padres de la Iglesia y contra los argumentos extrínsecos y probables de los filósofos.[15] Este debate se hizo explícito en el *Sic et Non* de Abelardo, que reveló las «diferencias y hasta las contradicciones» («ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa») de las Escrituras. Después de aparecer los «sic» y los «non», se hace necesario elaborar un discurso de conciliación entre ambos. Este discurso mediador, dialectizante y armonizador entre las entidades opuestas y exclusivas, halló su expresión técnica en la ARGUMENTACIÓN ESCOLÁSTICA, en la que CADA UNO DE LOS TÓPICOS (cada *articulus* de la *Summa Theologica*) era formulado como una *quaestio* de tres tiempos: tesis (videtur quod...), antítesis (sed contra...) y síntesis (respondeo dicendum...). Ya no se puede, por consiguiente, optar por uno u otro de los dos discursos distintos o contradictorios. La disyunción simbólica queda abolida: los dos términos de la oposición son llevados al extremo para quedar al fin reconciliados en una ambigüedad. El ritual de las *disputationes de quolibetales*[16] ilustra muy bien este nuevo modo de pensar del que, como hemos visto, participa plenamente la novela de Antoine de La Sale.

15. Cf. Santo Tomás, *Summa theologiae*, traducción francesa de F. Lachat (París, L. Vives, 1854-61).
16. Cf. *Les Quodlibets de Gérard de Bologne* (m. 1317).

5.2. LA CIUDAD Y LA VOZ

Aunque la novela de Antoine de La Sale se halle próxima al libro medieval y al pensamiento escolástico, indicando así la transmisión de la escritura medieval al mundo moderno, no por ello es ajena al discurso oral que resuena en la ciudad de un modo cada vez más autónomo y autoritario, y que marcará de manera todavía más decisiva la novela del siglo siguiente: Rabelais, por ejemplo, parece encontrarse constantemente a la escucha de los discursos vocales de las ferias, de los mercados y carnavales, y los transcribe en las páginas de su *Gargantua et Pantagruel*. Es cierto que no encontramos, en Antoine de La Sale, la risa persistente de la feria, ni el discurso obsceno del carnaval. Los grandes festines rabelaisianos faltan por completo, las numerosas comidas que el Rey, en casa de Antoine de La Sale, ofrece a los vencedores, parecen reuniones sabias en las que, por lo demás, el autor apenas se detiene.

Antoine de La Sale no puede ni parece querer DESCRIBIR una fiesta, una comida, un cuerpo, un amor. No habla más que para indicar esta fiesta, esta comida, este cuerpo, este amor. De ello resulta un curioso silencio; un mutismo invade este libro que, sin embargo, está constituido sólo por DISCURSOS yuxtapuestos. En esta novela —mosaico de discursos (las Escrituras y los numerosos autores clásicos citados, las máximas de la Dame, Saintré, el Rey, el Autor, etc., que van tomando la palabra) —se oye apenas el rumor vocálico que la ciudad burguesa introducirá en el libro. En este mundo sordo de Antoine de La Sale, todavía épico y escolástico, el verbo «decir» y el nombre «palabra» no parecen ser empleados en su sentido estricto. «Et a ces parolles il nous fault despartir: plus ne vous en

dy maintenant» (p. 82, línea 11). «Et a ces parolles ilz s'en vont» (p. 69, línea 24). «Et ainsin par chascun jour en celle court estoient festoienz, et du surplus» (p. 109, línea 17). «Et a tant laisseray cy a parler d'eulx...» (p. 160, línea 5). «Et cy laisseray a parler de ches choses...» (p. 167, línea 3), etc. «Decir» y «palabra» implican aquí más bien una expresión, una enunciación, una información, pero no la voz sonora en sí, a la que no accede Antoine de La Sale.

La risa, cómplice de la voz en el espacio de la ciudad, es también extraña para Antoine de La Sale. La palabra aparece sólo raramente en el texto de la novela: «Je vous ay yci retenus pour rire avecques vous» (p. 62, línea 7). «Et lorz ilz commencerent a rise, et sur ce fut leur departir, que puis a Madame et a toutes ilz dirent dont entre elles en fut grant ris» (p. 64, línea 8). De nuevo, la risa, como la palabra, no suena en el texto —está indicada, sirve de mediación, de encadenamiento entre dos clases narrativas, pero no puede constituir un complejo narrativo por sí mismo, como sucede en Rabelais: acordémonos de los numerosos pasajes en los que este autor describe la risa retumbando en la garganta de los gigantes.

La voz de la ciudad penetra, sin embargo, en la novela «Jehan de Saintré» por mediación de los GRITOS POPULARES. Las descripciones de las tiendas y de las compras que en ellas efectúa Saintré (p. 51), de sus vestidos (pp. 63, 71-2, 79, etc.), de los distintos regalos que recibe, de la vestimenta de los soldados, etc., están directamente tomados de los «gritos» de los comerciantes.

En efecto, además de la cultura escriptural, la ciudad conoce una cultura vocálica, oral, chillona. No hablaremos aquí de la literatura oral, del folklore y de la epopeya que, en la época de Antoine de La Sale formaban ya parte de los libros; [17] y que, por otro

17. Cf. cap. 5.1.2.

lado, por su propia estructura, quedaban comprendidos en el ideologema del símbolo. La cultura vocálica de que hablamos está estrechamente ligada a la organización política y a las costumbres sociales de la ciudad. Esta cultura HABLA la pluralidad de una práctica liberada del soporte teológico de una verdad, y en sus mejores realizaciones, enlaza con la tradición dionisíaca, menipeana y carnavalesca de la antigüedad.[18]

El grito adquiere una importancia capital en el desarrollo del comercio. Si, en la antigüedad, el voceador acompañaba las ceremonias fúnebres (Juvenal habla de un hombre de letras que, caído en desgracia, se convierte en vocinglero: «Nec foedum alii, nec turpa putarent/Praecones fueri...» [19]), en la Edad Media el voceador DESIGNA la mercancía PRODUCIDA, y se le confía el deber de INTERCAMBIARLA. El discurso designador depende funcionalmente, ya no de la producción, sino de la estructura de intercambio de productos en la ciudad. Este mismo discurso es el que penetra en el libro, y constituye la capa semántica de este enrejado de INFINIDAD MÚLTIPLE a partir del que el nominalismo ve el mundo. En el propio nacimiento de la novela hallamos LA VOZ COMO DESIGNACIÓN DEL COMERCIO. He aquí algunos ejemplos de la penetración de esta publicidad vocal de la ciudad medieval en el texto de Antoine de *La Sale*. Al principio, Saintré pasa revista a todos los comerciantes de la ciudad con sus mercancías (p. 53 y siguientes). En una larga conversación con la Dame, Saintré se revela un verdadero agente publicitario de la indumentaria (p. 57). Y más lejos, en los enunciados del ACTOR: «il portoit un tresbel chappelet de diverse violectes, lui et son destrier houssez d'un tres riche

18. Cf. M. Bajtin, *Tvorcestvo François Rabelais* (La obra de F. Rabelais) (Moscú, 1965); nuestro «Bajtin, le mot, le dialogue et le roman», *Critique* 239 (1966).

19. Los voceadores eran llamados también *designatore* (designaban el plan de la ceremonia fúnebre) y *libitinarii* (de la diosa Libitina que presidía las exequias).

veloux cramoisys, velluté et broichié d'or, tous fourrez de martres soubelines...» (p. 153) «...tous vestus de robes neufves et appareilliez, et devant lui cinq tres beaux destriers, dont les iiij estoient houssez de paremens de veloux de diverses couleurs et de diverses façons d'orfeverries, et le Ve estoit de veloux figuré, au blason de ses armes chargié d'orfevrerie, c'est assavoir a un buef rampant de gueulles, corné et onglé de sable, et sur chascun son tresbel et gent paige richement abilliez» (pp. 152-3).

La palabra fonética, el enunciado oral, el sonido mismo, se convierten en libro: señalemos también, apoyando esta tesis, la negligencia ortográfica de Antoine de La Sale. Además de escritura, la novela es también la transcripción de una comunicación vocal. En el papel se transcribe un SIGNIFICANTE arbitrario (una palabra-foné) que se pretende adecuado a su significado (a la mercancía producida) y a su referente, que representa una realidad ya existente, pre-existente a este significante, y al que adelanta para integrarlo a un circuito de intercambio, es decir, reducirlo a un significante, a un *representamen* (signo) flexible y circulable en tanto que elemento destinado a asegurar la cohesión de una estructura COMUNICATIVA (comercial) con SENTIDO (con valor).

Estos «gritos comerciales» —enunciados laudatorios, hechos de repeticiones y de enumeraciones, y que asumen el papel de la publicidad moderna para la sociedad de la época [20] —abundan en Francia en los siglos XIV-XV, y se les conoce por el nombre de «blasones». Proceden de un discurso comunicativo que, pronunciado en voz alta, en la plaza pública, apuntan a la información directa del pueblo sobre los temas de la guerra (el número de soldados, su procedencia, el

20. Cf. Alfred Franklin, *Vie privée d'autrefois, I, L'annonce et la réclame* (París, 1881); J. G. Kastner, *Les voix de Paris: essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires* (París, 1857).

armamento — Cf. en «Jehan de Saintré», pp. 190-219) o sobre el mercado (las mercancías, sus cualidades, su precio). Estas enumeraciones solemnes, tumultuosas, monumentales, pertenecen a una cultura que podríamos denominar fonética: sin escritura, esta CULTURA DE INTERCAMBIO que el Renacimiento impondrá de un modo definitivo, se construye a través de la voz y practica las estructuras del circuito discursivo (verbal, fonético) —remite inevitablemente a una realidad con la que se identifica doblándola («significándola»). La literatura «fonética» se caracteriza por parecidos tipos de enunciado-enumeración laudatorios y repetitivos.[21]

En una época posterior, los blasones pierden su univocidad y se vuelven ambiguos: elogio y reproche a un tiempo. En el siglo XV, el blasón constituye ya una figura no-disyuntiva por excelencia.[22]

El texto de Antoine de La Sale alcanza al blasón justo antes de su desdoblamiento en alabanza y/o insulto. Los blasones... (quedan registrados en el libro como unívocamente laudatorios. Pero se vuelven ambiguos si se leen a partir de la función general del texto novelesco. La traición de la Dame falsea el tono laudatorio, demuestra su ambigüedad. El blasón que hemos leído primero como alabanza, se transforma, a la luz de la totalidad textual, en censura, y se inserta así en la función no-disyuntiva de la novela. Como hemos señalado en la Introducción, la función establecida so-

21. Cf. *Le mystère du vieux testament* (siglo XV): los oficiales de Nabucodonosor designan 43 clases de armas; «Le Martyr de Saint Canten» (fin del siglo XV) el jefe de las tropas romanas designa 45 armas, etc.

22. Así, se encuentra en Grimelshausen, *Der Satyrische Pylgrad*, 1666, veinte enunciados primero semánticamente positivos, luego repetidos como semánticamente peyorativos, y finalmente presentados como dobles (ni peyorativos, ni positivos). El blasón abunda en *Les mystères et les sotics*, Cf., Montaiglon, *Recueil* I, pp. 11-16; III, pp. 15-18, así como *Dits de pays*, t. V, pp. 110-116. Sobre el blasón, cf. H. Gaidez y P. Sebillot, *Blason populaire en France* (París, 1884); G. d'Harcourt y G. Durivault, *Le blason* (París, 1960).

bre el conjunto extra-textual (T_e) se modifica en el conjunto textual de la novela (T_r) y la define por ello como ideologema.

Este desdoblamiento de la univocidad de un enunciado es un fenómeno típicamente oral que descubrimos en todo el espacio discursivo (fonético) de la Edad Media, y, sobre todo, en la escena del carnaval. El desdoblamiento que constituye la propia naturaleza del signo (objeto-sonido; referente-significado-significante) y la topología del circuito comunicativo (sujeto-destinatario; Mismo-pseudo-Otro) alcanza el nivel lógico del enunciado (fonético) y se presenta como una no-disyunción.

Antoine de La Sale no es el único que se sirve de la vocalidad de la ciudad. Rutebeuf, antes que él, canta las «Ordres de Paris». Astezan, versificador del siglo XV, dirige al marqués de Montferrant un poema en el que, haciendo una minuciosa descripción del Palacio de Justicia, no olvida describir las tiendas de juguetes para niños: «Non desunt pupae gratissima dona tenellis/Virginibus, miro cultu formaque decora».[23] El poeta Guillaume de Villeneuve compuso un poema «Crieries de Paris» que es una enumeración de objetos, semejante a la de Antoine de La Sale. Hasta qué punto fue considerada subversiva la actividad de los voceadores para el discurso dominante, lo prueban las persecuciones contra la gritería. Esto dio lugar a una recaudación que abasteció una parte importante del tesoro real del siglo XIII.

Más tarde, una ordenanza de Carlos VI de febrero de 1415 (art. XV) CODIFICA el grito. El siglo XV abunda en gritos comerciales ligados a la guerra, a las amenazas y los lamentos. Estas voces se publican en «Les Crys d'anciennes marchandisses que l'on crye parmy Paris» y contienen: «Les Dits et Vent d'Amours», la

23. Cf. Berriat-Saint-Prix, *Jeanne d'Arc, un coup d'oeil sur les révolutions de France au temps de Charles VI et Charles VII* (París, 1817).

«Coqueluche», expuesta por Pierre Gringoire, llamado Mère Sotte (1510), etc.

El desarrollo de las ciudades pondrá todavía más sensiblemente el acento en la «literatura» vocal: la feria con el carnaval, los *fabliaux,* las farsas y toda la literatura escabrosa, desvalorizante, corporal o sexual, se introducirá en el libro llegando a fingir un olvido de las leyes de la composición escriptural escolástica, de la que, no obstante, sufrirá las exigencias.

De todos modos, en el momento en que Antoine de La Sale escribe, esta penetración no es tan masiva. Esto no quita que la novela haya nacido, una vez muerto el símbolo, y que desempeñe su papel en el interior de esta destrucción de la voz ciudadana (aunque sólo sea bajo la forma de gritos comerciales, como es el caso en «Jehan de Saintré»).

5.3. LA POESIA CORTESANA Y EL CULTO DE LO IDENTICO

La novela de Antoine de La Sale viene directamente de la poesía cortesana: el tema de la Dame servida por el paje, protectora en la vida, y portadora de la victoria en el combate es, como se sabe, el tema central de la lírica provenzal. Este tema varía imperceptiblemente del siglo XI al XIV, y lo hallamos en Antoine de La Sale sensiblemente deformado. La valorización de la mujer, aunque muy avanzada al inicio de la novela (La Dame des Belles Cousines es una «intelectual», cosa rara en la poesía cortesana y que aparece sólo con «Flamenca», en la segunda mitad del siglo XIII) termina por quedar invertida. La Dame es indigna del culto de que ha sido objeto, puesto que traiciona a aquel que la ama y la

sirve. Así, en un solo y mismo texto se cumple esta evolución del papel estructural que asume la mujer en el discurso occidental de la Edad Media: el paso de la divinización al destronamiento está trazado, y es ahí donde reside el valor semántico ambiguo de este papel.

Hay que apuntar, sin embargo, que la ambigüedad de este papel es inherente a todo discurso expresivo que exalte la feminidad, desde que este discurso aparece hacia el siglo XI. Antes de esta fecha, en la poesía románica o en los goliardos, así como en los poemas bucólicos populares de los siglos X y XI, la mujer nunca es vista como objeto sexual, y no participa más que para PROVOCAR EL DISCURSO de los hombres: un discurso que se dirigen a sí mismos por intercesión de la Mujer, de quien se oculta la sensibilidad y la sexualidad.[24] La existencia de la mujer como Otro distinto del Mismo (el hombre), e irreductible a él, no es un problema en el discurso expresivo que, por las mismas razones, borra LA MUJER y EL SEXO para sustituirlos por EL HOMBRE y LA AMISTAD. Los antiguos textos tratan a menudo el tema de los ritos de fraternidad de sangre entre los guerreros. César encuentra de nuevo estos ritos en los aquitanos,[25] y múltiples testimonios dan prueba de su existencia entre los griegos y los árabes.

24. R. Nelli, *L'érotisme des troubadours* (Toulouse, Ed. Privat, 1963). Cf., también sobre la poesía de los trovadores: François Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours contenant la grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours* (París, F. Didot, 1816-1821); C. Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, I (París, 1846); E. Langlois, *Recueil d'art de seconde rhétorique* (París, 1902); Lambert Doulxfils, *La danse aux aveugles et autres poésies du XV^e siècle*, extractos de la Bibl. de los Duques de Borgoña (Lille, 1748); S. Stronski, *La poésie et la réalité au temps des troubadours* (Oxford, The Clarendon Press, 1943); Istvan Franck, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I y II (París, Champion, 1953 y 1957).

25. Cf. Cesar, *De bello gallico*, III, 22; cf. Cesar, *Commentaires sur la guerre de Gaules* (París, Garnier, 1867).

Citemos también un ejemplo de camaradería occidental: la novela de Daurel y Breton: [26]

> Jurat ai companhia a totz jorns que vivo ab nos
> Mas s'ien prengui malher e no-m venh enfanto
> S'ien mari denan vos, companh, ien la vos do
> Mon castels e mas vilas, ma terra a maio
> Vos solvi, bels companhs, eus meti a bando (17-21).

En las canciones de gesta apenas aparece la mujer: La Bella Aude sólo existe en el momento en que Roland muere, sin preocuparse mucho por ella. En los demás lugares, la mujer es Reina o Viuda rica y protectora, identificadas con el hombre a través de la función social que comparten con él. Incluso Petrarca manifestará sólo amistad por las mujeres en la medida en que éstas den prueba de cualidades «muy viriles».[27]

Como Nelli constata, la divinización de la mujer en el discurso expresivo se construye sobre el modelo de la amistad homosexual. Fue la influencia árabe, al parecer, la que, a través de España, determinó este cambio de la amistad homosexual en culto a la mujer.[28] Ahora bien, en la division ternaria del amor entre los árabes de los siglos XI-XII (división adoptada por los trovadores André de Chapelain [1185] Guillaume de Calanson [1200-1220] y G. Riquiert [1180]) se encuentra el esquema dialéctico inspirado por Platón que rechaza el amor terrestre poniendo en su lugar el amor divino que se consigue por la contemplación de la belleza carnal. Vemos pues que la imposibilidad de concebir la diferencia, es decir, la oposición irreductible de los sexos, al mismo tiempo que su IGUALDAD, conduce inevitablemente a una figura triádica, teológica, es decir, a la fusión de los términos pseudo-diferen-

26. Publicado por P. Peyer (París, 1870), p. 3.

27. Petrarca, *Dialogue sur l'amour*, ed. por R. Flacelière (París, 1953), (citado por R. Nelli, p. 291).

28. Cf. Alois Richard Nykl, *Hispano Arabic Poetry on its Relations with the Old Provençal Troubadours* (Baltimore, 1946).

tes en este UNO divinizado en el que él Mismo se contempla.

En la concepción cortesana del amor, el acto sexual se desdibuja ante la FUSIÓN DE LOS CORAZONES. Se aspira, por lo tanto, a una IDENTIFICACIÓN, a una especie de ANDROGINATO ESPIRITUAL representado por la síntesis triádica. Así, se halla en los árabes del siglo x la idea de unión *(aï waçl)* como «gozo supremo». Para Ibn Hazam, esta unión es «como un estado contemplativo, un elevado nivel, una felicidad inefable... como una vida renovada, exaltación del ser, admiración sin límites, la mayor gracia de Dios».[29]

Este es el amor-comunión, el amor-lazo que une a Saintré y la Dame en la novela de Antoine de La Sale. Se trata de una identificación del guerrero con su Dama, que es estructuralmente inherente a la acepción de mujer como distinta del hombre, pero al mismo tiempo no-igual que él, por lo tanto como una PSEUDO-DIFERENCIA que permite el regreso del Otro (la mujer) al Mismo (el hombre) bajo la forma de la divinización (el culto a la Virgen se confunde con el culto a la Dama).

Inevitablemente, pues, el carácter inmaterial y divino del Otro (la mujer) se acentúa en la poesía cortesana (en Guillermo X, por ejemplo). M. Bezzola ve en ello «un reflejo de la filosofía platónica de Chartres que, después de la amistad del gran Fulbert y de su alumno Hidegario con Guillermo el Grande (III, de Poitiers) se había introducido en Poitiers».[30] La influencia platónica es también notable en Jaufré Rudel y otros trovadores, de modo que la observación de

29. Ibn Hazam (993-1064), *El Collar de la Paloma*, siglo XI (en E. Dermenghem, *Les plus beaux textes arabes* (París, 1951), p. 136. Cf. también R. Blanchère, «Problème de la transfiguration du poète tribal en héros de roman "courtois" chez les "logographes" arabes du III/IX s.», *Arabica* VIII, 2 (mayo, 1961), p. 131.

30. Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* (París, Champion, 1944), I, 214.

Nelli: «El amor heterosexual se construye sobre la amistad masculina, de la que toma los mitos y los ritos», nos parece enteramente justificada, así como también las reflexiones de este autor sobre el carácter misógeno de los trovadores.

En este campo ternario en el que el culto al Mismo se sirve de un pseudo-Otro para fabricarse una divinidad, la santificación de la mujer no tarda en aparecer. La Dame se transforma en la Virgen María. Uno de los primeros ejemplos de esta mutación lo da Pierre Guilhem de Luserna hacia 1225, siendo la mutación completa en 1289, con Guiraut Riquiert.[31] Pierre de Blois confiesa que la Santa Virgen es la única mediadora entre Cristo y el hombre: «nos hallamos en pecado y no nos atrevemos a dirigirnos al Padre porque es temible, pero tenemos a la Virgen Santa que no nos inspira temor, puesto que está llena de generosidad y de pureza».[32] Si la Virgen no existiera en el cielo, la humanidad estaría condenada a las tinieblas del Purgatorio.[33]

La Iglesia condena la doctrina del amor cortés, del que ve sólo el aspecto libertino. En 1277 el obispo de París Estienne Tempier reprueba el tratado de André Chapelain escrito en 1187 por Marie de Champagne, aparejándolo con el *Roman de la Rose* de Jean de Meung (1275-1280) donde el atrevimiento libertino rompe con el idealismo trovadoresco. Pero esta condena no hace sino acelerar un proceso ya existente y que consiste en hacer desaparecer a la mujer del discurso expresivo. Tras un período de difamación y de negación explícitas de la mujer, sobre todo en el siglo XIV («Les Quinze Joies de Mariage», falsamente atribuido a Antoine de La Sale, es un ejemplo), el

31. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge* (París, 1921), p. 164.

32. Cf. J. P. Migne (Ed.), *Petri blesensis opera omnia* (París, 1855), Sermones XII, XXXIII, XXXVIII.

33. Ch. Lea, *A History of the Inquisition of the Middle Age*, trad. fr. S. Reinach, III (París, 1901-3), p. 597.

discurso del siglo XVI borra por completo la imagen femenina. Rabelais y la novela picaresca parecen no preocuparse por esto, y hallarán su función ambivalente en otra parte, es decir, en el cuerpo, el sexo y la risa.[34] La literatura popular y numerosas farsas menosprecian a la mujer; para esta literatura, la mujer encarna el mal y la brujería.[35]

En Antoine de La Sale encontramos el trayecto completo de este movimiento relativo al Otro (la mujer), es decir, la positividad junto a la negatividad. La no-disyunción queda así esbozada; digamos que el enrejado de la ambivalencia ha aparecido, y que con él ha nacido la novela. Su lugar de nacimiento: la mujer. Mejor: el *Sic* y *Non* (escolástico) de la mujer, por consiguiente su función no-disyuntiva de ser el Mismo y/o el Otro, el pseudo-Otro.

La novela ha nacido, y eso significa que el enrejado no-disyuntivo en el que va a instalarse la psicología está ya constituido. La psicología no ha aparecido todavía, pero se halla ya suscitada, invocada, exigida. Antoine de La Sale es exponente de la necesidad estructural de una psicología, y, lo que es más, desmistifica la estructura que programa todo discurso psicológico. De la lectura de su texto se desprende que el discurso psicológico es el discurso que oscila entre el Uno y el Pseudo-Otro, en la no-disyunción de las diferencias, en la identificación del Mismo en el Mismo. Platónico y profundamente teológico (triádico), el ideologema del psicologismo encontrará, en esta sociedad falocéntrica, un terreno propicio en el discurso de la mujer. Lugar de ocultación o de valorización, la mujer será un pseudo-centro, un centro latente o explícito, que se expone ostensiblemente o bien se camufla con precaución púdica, el centro presente o ausente del discurso novelesco (psicológico) moderno, en el que hombre bus-

34. Cf. M. Bajtin, *op. cit.*

35. Cf. G. Azais, *Le breviari d'amor de Matfre Ermengaut* (París, Béziers, 1862), 2 vol. vv. 18850-18865.

ca al hombre, y se diviniza en él, o bien la mujer desea convertirse en hombre. De *Gargantua et Pantagruel* y *La Princèse de Clèves* hasta *Madame Bovary, Le Rouge et le Noir, Le père Goriot, Ana Karenina, Los hermanos Karamazov, Ulysses* o *The Waves*, existe un mismo ideologema platónico que rehúsa asumir la disyunción del Mismo con el Otro, es decir el sexo y la muerte, pero EXPLICA su «fusión» a través de la ambigüedad del psicologismo.

En Antoine de La Sale los enunciados psicológicos son todavía muy raros. Anotemos dos de los más específicos:

«Et a ces paroles la sourse des larmes de son cuer saillirent de ses yeux tellement que la langue cessa pour leur donner paix» (p. 96).

«Vous savez que nous femmes avons les cuers tendres et piteux aux choses qui sont par nous aimées» (p. 96).

La plegaria de la Dame (p. 150), las máximas sobre la discreción (p. 103) y el desmayo de la Dame (p. 130) se sitúan en la misma abertura hacia la psicología. No será inútil afirmar que este discurso psicológico se articula en el preciso lugar en que aparece la figura del «doble», LA TRAICIÓN considerada como una ambigüedad, es decir, a la vez positiva y negativa, reconocida y rechazada, afirmada y negada.

Señalemos que la pseudo-valorización de la mujer de la que Antoine de La Sale da pruebas al desmistificarla muy pronto, está también presente en el texto económico de la sociedad medieval. Sin querer homologar el discurso expresivo con la economía y la jurisprudencia, señalemos que participan de un mismo ideologema. Marc Bloch escribe a este respecto: «Cuando la poesía provenzal inventó el amor cortés, lo hizo sobre el modelo de la abnegación vasalla, que concibe la fe del amor perfecto».[36]

36. M. Bloch, *La société féodale, la formation des liens de dépendence* (París, Albin Michel, 1940), p. 356.

Por otra parte, el estudio de las leyes concernientes a la propiedad en la Francia medieval revela que la mujer en tiempos de Luis VII, por ejemplo, se libera de la tutela feudal y obtiene el derecho de ser tutora, de recibir y prestar juramentos de fe y homenaje, de presidir juicios civiles y criminales, acuñar monedas, tener tropas, imponer leyes.[37] Estas ventajas las perdía la mujer casada: su marido se convertía en el tutor. Pero no existían tutores para la chica soltera y las viudas. La valorización de la chica soltera y la viuda acusa también, por decirlo así, la importancia económica que poseían y que les conferían sus cualidades «masculinas».

Es esta posibilidad de independencia económica de la mujer, que se obtiene gracias a la muerte del marido (la posibilidad de que la mujer llegara a ser socialmente independiente no existía para la casada), lo que cantaban los trovadores celebrando a la mujer casada más allá de la muerte del otro hombre (el marido), a quien dirigían su discurso (su deseo) en realidad.

5.4. EL CARNAVAL Y LA PERMUTACION SIGNIFICANTE

La mutación del discurso épico en discurso novelesco, el paso del símbolo al signo, deja intacta una constante que asegura el parecido de estos dos tipos de discurso. Es LA EXPRESIVIDAD del discurso simbólico y del discurso del signo; su destino de expresar un SIGNIFICADO

37. P. Gide, *Etude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne* (París, 1885).

que es anterior a los mismos y que ocupa para ellos el lugar de la ley. Esta constante es también EL SUJETO DEL DISCURSO que, en la epopeya (el símbolo) se fusiona con la comunidad mítica y con Dios, mientras que la novela (el signo) se multiplica en diversos individuos derivados «horizontalmente» (sin la ayuda de un Dios) del discurso de la personalidad-Autor.

La teoría literaria moderna no concibe el arte más que como expresión. El concepto de la FORMA EXPRESIVA, heredado por la estética de Croce de la metafísica de Hegel y de la historia literaria de Francesco de Sanctis [38] corresponde exactamente al carácter expresivo de lo que nosotros llamamos arte, y de aquí que se vea incapaz para pensar un lenguaje no expresivo.

El discurso del carnaval constituye el único tipo de discurso situado históricamente en el preciso momento del paso del símbolo al signo, y que es por ello una prueba de la importancia de este esfuerzo que ha hecho el discurso al debatirse contra sus propias leyes (la expresión), para caer en ellas bajo un aspecto distinto (el signo en vez del símbolo). Puesto que su papel aparece en la estructuración de la novela,[39] vamos a citar sus particularidades insistiendo, primero, en su topología y luego en su organización significante.

5.4.1. La topología carnavalesca

El significado del discurso novelesco es un INSULTO al significado del discurso oficial, por lo tanto de la Ley. Si todo significado es la Ley del discurso que lo posee, podríamos decir que el discurso carnavalesco está desencadenado por una LEY que es una TRANSGRESIÓN, por lo tanto, por una ANTI-LEY. Por ello, en su propia base,

38. Cf. Harry Levin, *The Gates of Torn* (Nueva York, Oxford University Press, 1963).
39. Cf. M. Bajtin, *op. cit.*

el discurso carnavalesco presenta un anti-simbolismo, una ambivalencia, una no-disyunción.

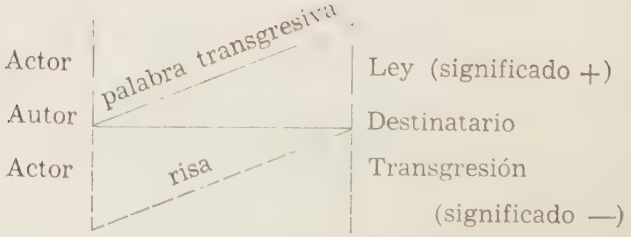
El teatro medieval,[40] como es sabido, pone en escena LA HOSTILIDAD a todo lo que se admite oficialmente: los dogmas y la moral cristiana, así como LA OBSCENIDAD, el sexo, lo radicalmente DIFERENTE, sin lugar en el discurso platónico identificatorio. Este ANTI-SIGNIFICADO no puede tomar prestado el trayecto clásico de la comunicación oral: destinador-objeto discursivo (relato épico) -destinatario. Tiene necesidad de un espacio quebrado: a la vez LÍNEA comunicativa y VOLUMEN-ruptura de la comunicación. Es el espacio del carnaval, que a la vez es escena (representación de un mensaje significado) y vida (práctica de un discurso significante), doble y ambivalente, que se ofrece a este ataque del símbolo.

En esta anti-escena, donde se desarrolla y se dice un anti-significado, el AUTOR es ACTOR. Aquel que dice la palabra es el mismo que el que la hace; «decir» y «hacer» se identifican más allá de su diferencia.

Por otra parte, el Destinatario (la masa) se encuentra, en una primera fase, identificada con la Ley (el

40. L. Petit de Julleville, *Répertoire du théatre comique en France au Moyen Age* (París, Cerf, 1886); Id., *Le théâtre en France, histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, 4e ed. (París, A. Colin, 1897); Emile Roy, *Etudes sur le théatre français du XIV et du XV siècles: La comédie sans titre et les miracles de Notre Dame* (París, E. Bouiller, 1902); P. Toldo, «La comédie française de la Renaissance», *Revue d'histoire littéraire de la France*, IV (1897), 336-392; V (1898), 220-264 y 554-603; VI (1899), 571-608; VIII (1900), 263-283. E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, t. II: *La comédie: Moyen âge et Renaissance* (París, 1905); J. Frappier, *Le théâtre réligieux au moyen âge* (París, Larousse, 1952); Grace Frank, *The Medieval French Drama* (Oxford, The Clarendon Press, 1954); R. Marichal, *Le théâtre en France au moyen âge: Textes choisis*, I: *Drames liturgiques et théatre religieux du XII et XIII siècles* (París, Centre de Documentation Universitaire, 1947); G. Cohen, *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, 7.ª ed. (París, Gallimard, 1956).

significado oficial) para que, en una segunda fase, pueda sorprendérsele (provocar su risa) dirigiéndole una anti-Ley (un significado obsceno y hostil). Vemos, pues, que la estructura de la comunicación verbal subyace al espacio del carnaval, pero se desvía en seguida del mismo; digamos que esta estructura existe para ser desviada. Todo está en su lugar: el Destinador, el mensaje, el Destinatario. Y todo no está en su lugar: el Destinador (Autor) se convierte en mensaje (Actor); el Destinatario se fusiona con el doble significado (Ley y transgresión sucesivamente). Por otra parte, el Destinatario (la masa) se convierte también en Destinador (Autor, y por ello Actor) porque esta es la regla del carnaval: todos participan por un igual. Es decir, todos son a la vez Autor/Actor y espectador. Destinador, mensaje y Destinatario, y, al mismo tiempo, Ley y transgresión de la Ley. El Destinador se inserta en el carnaval en la medida que se sitúa en el lugar estructural del Autor considerado como base del significado (de la Ley) que él (el Destinador distinto ahora del Autor) transgrede. Esta permutación del Uno en el Otro y viceversa parece no tener un fin posible. Muere, no obstante, en la risa por la que el Destinatario, cesando de ser Actor, se convierte de nuevo en Autor, es decir posesor de la Ley en un segundo grado.



Esquema 13

Por la palabra transgresiva (Pt) el Autor se dirige a la Ley (L) y al Destinatario (D), que para él son idénticos, y con los que se identifica. En este acto verbal y gestual de auto-contestación, el Autor (A) se convierte en el Actor ($\bar{A}$):

$$A \,\&\, Pt \supset \bar{L} \cap A \,\&\, Pt \supset \bar{A}$$

El Destinatario, asumiendo el lugar del Autor (A), por lo tanto el de la Ley (L), no solamente experimenta la palabra transgresiva, sino que la asume, la practica, se convierte en su Actor bajo la capa de la risa (R) que es el Otro simétrico de la Ley.

$$D \,\&\, Pt \supset R \cap D \,\&\, R \supset A \cap A \,\&\, Pt \supset \bar{A}$$

Bajo la capa de la risa (del significado negativo, pero no negado), el Autor y el destinatario se reúnen en el eje del Actor, que es el eje del JUEGO. La subversión de la palabra carnavalesca transgresiva queda neutralizada por la abolición de la Ley: lo que domina el carnaval es la transgresión. Pero se trata sólo de una pseudo-transgresión, de un significado negativo que necesita la presencia del espectro constante de su positivo, la Ley.

La palabra carnavalesca no consigue, pues, su intención. Al no poder destruir la verdad simbólica (el significado en tanto que significado transcendental), destruye su univocidad y le sustituye el DOBLE. Esta es la figura que la novela retomará, pasando también por las díadas no-disyuntivas Autor-Actor, Autor-Destinador, Destinatario-Actor, cuyas variedades hemos ya indicado.[41] Estas funciones ambivalentes son absorbidas por la novela en tanto que complejos sémicos, o como temas.

41. Cf. cap. 3.3.

Un movimiento perpetuo tiene, pues, lugar entre el Autor y el Actor, y viceversa, y el mecanismo de esta mutación está asegurado por un *shifter*[42] o conector específico: la MÁSCARA, que es la marca de alteridad, el rechazo de la identidad.

Si el autor en tanto que posesor del significado representa el sujeto de la enunciación, y por consiguiente también el protagonista de la enunciación (T^a) y, más allá de éste, el proceso de la enunciación (C^a) en tanto que significado ambivalente, el Actor, que es el realizador del discurso significante, es el sujeto del enunciado y por consiguiente el protagonista del enunciado (T^e), remitiendo su discurso al proceso del enunciado (C^e).

La máscara que permite la transformación del Autor (T^aC^a) en Actor (T^eC^e) puede escribirse de modos distintos.

(1) T^eT^a, indicando así que es el punto de articulación que convierte el sujeto de la enunciación en un sujeto del enunciado. La máscara concentra, pues, la posibilidad del locutor de participar en su lenguaje como práctica significante en sí misma, que no remite a nada exterior.

(2) C^eC^a, indicando así que la máscara es el mecanismo que permite sincronizar los dos aspectos del discurso (enunciación-enunciado) en un solo acto, que es el del juego significante.

(3) T^eC^e/T^aC^a, indicando que la máscara desempeña un papel MODAL en el espacio discursivo que se sirve de ella. Es decir, a través de la máscara, el Autor (el proceso de la enunciación y de sus protagonistas) se junta al (se pasa del lado del) Actor (los protagonistas del proceso del enunciado) o al juego significante (el proceso del enunciado).

42. Cf. el uso de este término en Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 182.

(4) $T^aC^a/T^e(C^e)$, indicando que la máscara permite al Actor (a los protagonistas del proceso del enunciado) pasar del lado del Autor (los protagonistas del proceso de enunciación) o del significado del discurso carnavalesco (del proceso de enunciación).

La primera notación T^e/T^a designa la máscara como aniquilador del sujeto parlante, de la persona, a través de la oscilación T^e/T^a.

Por otra parte, al establecer la conexión C^eC^a, la máscara encarna el tiempo. Se convierte en la figura del TIEMPO que, una vez aparecido, se detiene. No existe el tiempo en la escena carnavalesca, o, si se prefiere, no existe la linealidad temporal, sino que TODO EL CRONOS está allí, en su presencia masiva y condensada.

Las dos fórmulas modales $T^eC^e/T^a(C^a)$ directa, y $T^aC^a/T^e(C^e)$ indirecta, señalan que la máscara es la posibilidad del paso del nivel de la enunciación al nivel del enunciado y viceversa, y, por consiguiente, elimina la distinción entre ambos niveles. Así, destructor de la PERSONA, del TIEMPO y de la distinción C^a/C^e, la máscara, que parece liberar el discurso, elimina de hecho la PALABRA. En efecto, no hay discurso sin sujeto, tiempo y enunciado-enunciacion. La máscara constituye pues la MARCA de la LIBERACIÓN TOTAL del Verbo y de su MUERTE inmediata. No hay palabra sin sujeto, tiempo y enunciación. Existe una práctica permutacional que nada expresa y que no puede ser representada. Necesariamente, esta práctica rechaza la escena como superficie representativa y comunicativa y se desarrolla en la totalidad del VOLUMEN carnavalesco (anterior a la presentación escénica) en tanto que elaboración ininterrumpida de un sentido jamás alcanzado. Como teatralidad permutacional, la máscara es anti-representativa. Insistamos en el hecho de que la máscara del carnaval no es la máscara burlada de la escena del Renacimiento italiano. En efecto, la escena no existe en el espacio del carnaval; la máscara asegura el trabajo SOBRE y EN un discurso que no es, en este caso,

un MENSAJE dirigido a los demás (los destinatarios), allí donde todos son su otro marcado * por la máscara. Todo esto significa también que la máscara es ANTI-EXPRESIVA; el discurso bajo la máscara repudia, como veremos, el SENTIDO y se cierra en sí mismo para morir en su propio interior.

La novela imitará este mecanismo de la máscara. En Antoine de La Sale, la Dame «viste la máscara» de la indiferencia para jugar al «juego» de la novela, a saber su «historia» con Saintré, es decir, la retórica narrativa que aquí hemos representado por una formalización transformacional. La máscara es, pues, lo que hallamos al principio del texto, haciendo posible la novela. Dicho de otro modo, existe un significado (oficial), una Ley que prohíbe el amor de la Dame a Saintré. A través de la máscara se desafía este significado, esta Ley, y este desafío genera el significante (el proceso del enunciado): el texto de la novela. No obstante, el significado desafiado (la Ley), no queda destruido: domina el desarrollo del significante, como en la escena carnavalesca, y reaparece para detener la permutación del discurso narrativo, para dar fin al texto. Antoine de La Sale hace explícita una ley de la escritura novelesca; hay que disfrazar un significado (o un proceso de enunciación) para poder desarrollar una retórica novelesca.

Volvemos a encontrar la figura de la máscara en el momento que el enunciado del autor engendra a los protagonistas (los personajes: $C^aT^aT^e$): el proceso de

* Kristeva escribe, en el lugar de «marcado», *shifterisé*, palabra francesa que inventa, a partir de la inglesa *shifter*, en la acepción de Jakobson. Para el significado del término, véase el artículo de R. Jakobson, *Shifters, verbal categories, and the Russian verb* (Harvard University, 1957); reproducido en la antología de escritos del lingüista ruso traducidos por N. Ruwet (París, Ed. de Minuit, 1963), pp. 176-196. En general, los *shifters* (ing), *embrayeurs* o *deictiques* (fran.), se definen como expresiones cuyo referente sólo puede ser determinado en relación con los interlocutores. *(N. del T.)*

la enunciación, a través de los protagonistas de la enunciación, forma los protagonistas del enunciado, y el Autor toma la máscara de sus personajes.

La máscara es también el mecanismo de todas las combinaciones actanciales que hemos descubierto al nivel de la generación de los actantes (Cap. 3.5.1.). Así, el paso de la no-persona del Actor (T^e) al nombre propio del Autor (T^a), y a la inversa, equivale de hecho a una mutación del enunciado (la retórica) en enunciación (en «literatura»), e inversamente; y puede escribirse como proceso de enmascaramiento T^aT^e.

El sujeto retórico (del enunciado) se halla siempre en correlación con un «él» (del personaje), y esta convivencia expresa también el carácter de la máscara. Nos hallamos, pues, al nivel del enunciado (del texto retórico), pero el «él» del personaje (T^e_n) así como el «yo» del Actor (sujeto del enunciado) pertenece también al nivel de la enunciación. Tendremos, pues, para esta máscara, C^a/T^eT_n.

El enunciado distributivo podría escribirse como $T^eT^e_n$. El sujeto del enunciado (el Actor) conecta su enunciado con los enunciados de los actantes (los personajes).

El enunciado narrativo (Cap. 3.5.1.6.) poseería varias fórmulas sucesivas:

Primero, el sujeto de la enunciación que hemos llamado un sujeto transcendental se oculta en principio bajo el propio proceso de la enunciación T^aC^a. Luego, conecta el proceso de la enunciación con los protagonistas del proceso del enunciado (los personajes) T^aC^a/T^e. Los enunciados de estos actantes sufren, a su vez, una mutación T^eC^e: significan el propio proceso del enunciado. Por lo tanto, en el enunciado narrativo la conexión se efectúa entre los dos procesos C^aC^e con ocultación de los protagonistas (de los actantes). Como lo muestra esta fórmula, el enunciado narrativo es aquel que, conectando el enunciado con la enunciación, asegura la TEMPORALIDAD NARRATIVA (Cf. 6.1.).

El psicoanálisis (Lacan) lo observaba: el sujeto de la enunciación aparece siempre bajo el disfraz de sujeto del enunciado (y recíprocamente). ¿Cuáles son las consecuencias de esta mutación que la máscara efectúa de un modo manifiesto y explícito en la escena histórica del discurso?

Por el hecho de borrar la persona, de detener la temporalidad y bloquear el enunciado de un mensaje, el mecanismo de la máscara anunciaba un espacio de pensamiento OTRO que el de la recitación vocal y del relato narrativo (épico). La máscara, figura por excelencia de la ALTERIDAD, y, de ahí, opuesta a esta identidad con sí mismo que nos ofrece el Logos, en el preciso instante de conmoción del símbolo (y como síntoma importante de esta conmoción) ponía en duda la expresividad, y se constituía como ejemplo, como práctica activa, de lo que se ha venido en llamar el GRAMA, el RASGO, la ESCRITURA.[43]

Este espacio OTRO no es el de la comunicación (intercambio de un objeto discursivo entre sujetos). Es el espacio de la elaboración lenta, permutante, naciente y muriente del pensamiento antes de su constitución definitiva en el sujeto, el tiempo, el enunciado. Es el espacio de los «bastidores», lugar único del juego, sin el ESCENARIO que consagra la muerte del juego en el espectáculo.

La novela no podía recuperar este espacio más que amputándolo. De él ha tomado las figuras del doble, las combinatorias «dialógicas» y la transformación actancial, pero le ha amputado el VOLUMEN (el aspecto «bastidores», elaboración de significación anterior al sentido) para reconstituir una escena (un escenario espectacular). Aun cuando no reduzcamos el campo transformacional de la novela a un espectáculo, el hecho es que ésta es la transformación de un discurso YA producido en tanto que representación y que no se trans-

43. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*

forma más que en calidad de retórica. El significado está ahí, IDÉNTICO a sí mismo (equivalente) al principio y al fin, pero es la GENERACIÓN SIGNIFICANTE lo que se halla en juego y lo que CONSTITUYE el trayecto de la novela. Por el contrario, esta OTRA transformación que practica el carnaval, o sea, la transformación de los significantes y de los significados a la vez, antes de la constitución del significado expresivo, constante, único e inmóvil, no puede tener lugar en el campo del texto cerrado de la novela.

Esta transformación carnavalesca exige una abertura del espacio discursivo, una INFINITIZACIÓN del pensamiento que se escribe, por lo tanto exige también una ausencia de significado PROGRAMADOR. Pero si quiere escribirse en un libro y dejar de presentarse en una escena (en una anti-escena), la transformación de que se trata exige una programación axiomática que designaría el volumen pre-escénico, anti-escénico, en el que el discurso se engendra en permutación y recursión constantes, renunciando a ocupar el escenario espectacular. Impersonal, intemporal, tal escritura podría ser el nuevo «mito» de nuestro mundo de masas y de ciencia impersonal e investigadora. El texto que se anuncia en esta perspectiva equivale a la destrucción del signo (de la novela). Contra la AVENTURA del individuo (la novela), aportará el TRABAJO (productividad anterior al producto) del UNO que se fusiona con Todos, y alcanzará la afluencia de los números en el espacio del pensamiento, como intentó hacerlo el carnaval. Este texto parece tomar cuerpo a través de las tentativas titubeantes de destrucción del lenguaje (Joyce, Beckett), de organización del texto como una combinatoria (el «nouveau roman») o a través de su atollamiento en el sueño (los esfuerzos surrealistas), pero, sin duda, más allá de las mismas, y sin su dependencia de un resto (transcendental) que siempre hay que expresar. La aportación de todos estos ataques contra el discurso expresivo permanece incontestable: han

hecho imposible EL RELATO que, al final de la Edad Media, frenó el ímpetu del carnaval para desencadenar el «expresionismo».

5.4.3. LAS FIGURAS DEL DISCURSO CARNAVALESCO

La novela, por lo tanto, no podrá integrar a la permutación significante del discurso carnavalesco que intentaba en vano escapar a todo significado anterior al discurso. Dos fenómenos discursivos de la escena carnavalesca dan prueba de este debate contra el símbolo en tanto que expresión de una significación. Se trata, por un lado, de lo que ha sido llamado «la fantasía verbal y cómica» del teatro medieval,[44] y, por otro, de *«la fatraserie»*.[45] *

Estos dos tipos de discurso son asumidos por el personaje favorito del carnaval, el Loco, figura ambigua de la Ley y de su transgresión. Sin embargo, no hay que confundirlos con aquel aspecto del discurso «loco» que explota el significado y se organiza como una absurdidad o como una contradicción en los términos (como, por ejemplo, los quiproquos, los *calembours*, los juegos de palabras). Este discurso, paródico y relativizante, supone la existencia de un sentido previo, y obtiene su efecto cómico por el hecho de demostrar la ambigüedad de este sentido pre-existente.

44. Cf. R. Garapon, *La fantaisie verbale et comique dans le théâtre français* (París, Armand Colin, 1957).

45. Cf. Lambert C. Porter, *La fratraserie et le fatras, essai sur la poésie irrationelle en France au moyen âge* (Ginebra, E. Droz-París, Minard, 1960).

* Las *fatraseries*, los *fatras*, las *resveries*, los *coq-à-l'âne* que cita en este capítulo Julia Kristeva, constituyen géneros medievales intraducibles. Todas estas formas se caracterizan por ser piezas de tono picaresco, escritas en verso, propias de la escena medieval francesa. Son generalmente animadas, ricas de estilo y llenas de juegos de palabras, asociaciones ridículas de ideas y voluntarios desatinos. *(N. del T.)*

Se trata aquí de un significado negativo o más bien ambivalente (no-disyuntivo) que la novela integrará en su estructura no disyuntiva.

Muy distinto es el caso de esta «fantasía verbal», de este «juego verbal», no sometidos a finalidad alguna, a ningún sentido. Se trata en este caso de una mera serie de significantes que se encadenan, emparentados por su parecido vocálico, sin ninguna subordinación a un sentido (semántico o sintáctico), por consiguiente de una serie exterior a las exigencias de la significación y de la gramaticalidad. Esta salida de la expresión parece ser uno de los recursos no estudiados de la RISA que, concebida como un gozo ante la posibilidad infinita del lenguaje de dar vueltas sobre sí mismo sin ninguna intervención del significado, difiere sensiblemente de la concepción bergsoniana de la risa como distancia (pseudo-transgresión) en el interior de la Ley. El juego significante de que se trata utiliza múltiples fórmulas, entre ellas: la JERGA ININTELIGIBLE (de las palabras que no tienen sentido en ninguna lengua, Cf. *Le Jeu de Saint-Nicolas,* siglo XII, de Jean Bodel); la ENUMERACIÓN (tendencia a reconstituir toda la serie de un conjunto por una simple yuxtaposición, sin ninguna sintaxis (Cf. *L'herberie en prose,* supuesto del siglo XII-XIII; los reclamos de charlatanes, etc.); la REPETICIÓN (construcción de una secuencia sobre el fonetismo de una sola palabra que, por ello, aparece repetida, deformada, variada: «ge pri a la vrai piteuse, ge di a celi nomeement qui pita as piez de Pitorbus quant il nosqui de la vrai piteuse», en *L'herberie de la prose*); las IDEAS SIN CONTINUIDAD (yuxtaposición de palabras autónomas, sin ningún encadenamiento de causalidad o motivación, Cf. *Jeu de la Feuillée,* de Adam de la Halle).

Las primeras novelas intentarán «racionalizar» estos «juegos significantes» situándolos en una trama narrativa. Rabelais será el primero que los use, y encontramos en él tantas ideas sin continuidad, palabras

ininteligibles, enumeraciones y repeticiones, como en toda novela posterior que no olvide sus orígenes carnavalescos (del *Simplicius Simplicissimus* a Dostoyevski, del *Ulysses* a Kafka).

Algunas de estas figuras aparecen incluso en Antoine de La Sale. Así, por ejemplo, la ENUMERACIÓN de las mercancías en una tienda, o las particularidades de un vestido (p. 79, p. 153), o de la disposición de las tropas (p. 189) o de los nombres propios (pp. 207-212), o de los regalos que el rey dará a los vencedores (p. 145), etc. Esta enumeración no significa una preocupación realista, ni una simple penetración de la voz burguesa (de la publicidad comercial) en el libro, como hemos sugerido.[46] Señala también una embriaguez del significado, y llega incluso a olvidarlo para sustituirlo por el trazado de un texto escrito, un enrejado sintáctico transformacional que LEEREMOS, más tarde, como una novela expresiva.

Estas enumeraciones de mercancías, enfermedades, etc., las hallamos también fuera del texto novelesco, en el carnaval medieval, en las farsas, los proverbios, los milagros, y podemos de este modo obtener el ideologema de la estructura novelesca. «La Pasión de Nuestro Señor» [47] ofrece un ejemplo del primer tipo (enumeración de mercancías), y «El Milagro de Santa Genoveva»,[48] un ejemplo del segundo tipo (enumeración de enfermedades). Los gritos de los mercaderes, sin la menor preocupación realista de nuevo, sino acuñados únicamente para crear este vértigo del significante infinito en el que vive el carnaval, se encuentran también en la escena del teatro cómico. Enumeraciones de nombres de lugares («Le Monologue de la Folle Batelière»),[49] enumeración de manjares exquisitos, vian-

46. Cf. 5.2.

47. Cf. Achille Jubinal, *Mystères inédits du XV^e siècle* (París, Téchener, 1837), t. II, p. 27.

48. *Ibíd.*, t. I, p. 283.

49. Le Roux de Lincy y Fr. Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux* (París, Téchener, 1837), I, n.º 1, 11-12.

das delectables, vinos preciosos («La Farce de la Folle Bombance»,[50] «La Condamnation du Banquet»): [51] los hallamos de nuevo en Antoine de La Sale, haciendo eco, sin duda, de la misma tendencia al desequilibrio entre el significante y el significado que en el caso del discurso expresivo.

Este es también, para nosotros, el papel estructural de la repetición. El carnaval repite un lexema o un fomema, sitúa paralelamente las significaciones y suprime, así, los significados divergentes que, en esta máquina repetitiva, terminan por desaparecer. «Et pour coppiez en coppie, / coppieur coppiant coppie / coppieux bien coppiez», o bien «Pour larder lard en larderie. / Tant qu'en lardant la larderie, / je larde lardons bien lardez».[52] Y todavía:

> He dea! ilz s'en sont envollés!
> Legiers espritz, vollés, vollés,
> Ostez-vous de mélencolie
> Pour présent foller en follie
> Par les falaians folemens
> Ces folatres affolements
> Affolés de folle affolance
> Par trop folle comme affolance,
> Fol qui ne folle n'est pas fol.[53]

Convertida en procedimiento estructural de la novela, la repetición transfiere esta misma función al nivel de la sintaxis narrativa; en Antoine de La Sale, como hemos visto, (4.1.), son los complejos narrativos los que, por el hecho mismo de esta repetición, se separan

50. E. Picot, *Recueil général des soties* (París, F. Didot, 1902-1912), I, 258-259.

51. Cf. E. Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance (1450-1550): Mystères, moralités et farces* (París, Laplace, Sanchez et Cie [1872]), pp. 228B-229A.

52. Cf. «Virgile Triboulet», in E. Droz, *Le Recueil Trepperel, les Soties* (París, 1935), pág. 223.

53. Cf. «Sotie des sots escornés», in E. Droz, *op. cit.*, pp. 323-324.

de su significado (del valor léxico extra-novelesco que poseen) y funcionan como significantes en la retórica del campo transformacional del texto novelesco.

Por otra parte, en el interior de una misma secuencia (o de un mismo complejo narrativo) un lexema puede repetirse varias veces, a la manera de los ejemplos citados más arriba en los que la insistencia del vocalismo repetido permite una reconstrucción de la materialidad de la lengua, la separa de la mentalización que oculta la materia sonora del discurso. Hay que señalar que si el carnaval repite la palabra «loco» con la mayor frecuencia, es la palabra «hablar» la que la novela de Antoine de La Sale, como la de Rabelais, insiste en re-materializar. Así, en un pasaje de trece líneas (p. 46), «hablar» se repite 5 veces, acompañada de palabras similares como «proverbe», «puet», «desplait», «portez», etc.

Pero más interesante todavía es la repetición de COMPLEJOS NARRATIVOS enteros. Encontramos, por ejemplo, a lo largo de 10 páginas, (pp. 190-200) una descripción de la batalla contra los sarracenos, que consiste en la repetición del mismo sintagma («la troupe s'avance et crie son nom») una veintena de veces (cambiando el nombre que se grita, con lo que la repetición se ve acompañada por la enumeración).

Esta repetición «infinita» es inherente a un pensamiento que gira alrededor del campo transformacional del signo. Por un lado, apunta al desequilibrio del sistema simbólico entre el significante y el significado: permaneciendo idéntico el significado, el significante se repite hasta el infinito, y gracias a esta repetición, que es una autogeneración, genera un significado secundario, el significado retórico. Por otro lado, esta repetición prueba que el campo transformacional sólo lo será en la medida que presuponga el desequilibrio significante/significado, es decir, el poner entre paréntesis al significado, en provecho de una acentuación del significante. Podríamos decir que la dicotomía

SIMÉTRICA significante/significado es exponente del ideologema del símbolo, y que el método transformacional que ha producido el ideologema del signo es exponente precisamente del desequilibrio de estas dos vertientes del pensamiento del signo.

Digamos también que la repetición indica el discurso en tanto que discurso, o, de otro modo, por la repetición, el discurso se designa a sí mismo: es un mensaje que remite al código, al decir de Jakobson,[54] y corresponde a lo que se ha llamado en lógica el modo AUTÓNIMO del discurso. El acento está puesto en la MATERIA y la DISPOSICIÓN del propio discurso, en su TRANSFORMACIÓN SIGNIFICANTE, mientras que el soporte significado, siempre el mismo e idéntico a sí mismo a lo largo de esta transformación, se difumina, pierde peso, se volatiliza para aquel que lee el signo, y no el símbolo. La ENUMERACIÓN, así como la REPETICIÓN, se convierten de tal modo en una de las reglas de la sintaxis del discurso en tanto que signo, es decir, la regla de su orden horizontal, SIGNIFICANTE. Era, por consiguiente, necesario descubrir estas figuras en el momento en que el sujeto-signo se hace consciente del funcionamiento de su discurso como signo (y este fue el trabajo, en nuestro tiempo, de Raymond Roussel).

El discurso significante, al resistirse contra el significado transcendental, se forma como discurso extranjero, distinto e incomprensible: se identifica con la LENGUA EXTRANJERA y la conduce a la escena del carnaval, así como a la escena de la novela que se inspiraba en ella. El teatro cómico saca sus efectos a menudo de un poliglotismo opaco, incomprehensible: mezclas de latín, uso de términos jurídicos o simplemente de lenguas extranjeras, el inglés ante todo («Le Mystère de Saint-Louis, Roi de France» [hacia 1472]),[55] el italiano

54. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 178.

55. *St. Louis, roi de France (Mystère anonyme de)* (Westminster, Francisque Michel, 1871). Cf., sobre la jerga en el teatro de la Edad Media, Garapon, *op. cit.*, pp. 36-48.

a fines del siglo xv («La Farce du Pont au Anes»). Sin que puedan ser relacionadas con un sentido, estas lenguas y LENGUAJES extranjeros no constituyen sino relaciones fónicas que se abren al infinito, no entorpecidas por un soporte de sentido. Antoine de La Sale se dejará tentar por la fascinación de este engranaje de significantes extranjeros: un caballero polonés, cuya lengua no alcanza a comprender del todo, aparece en el texto; ingleses con nombres no habituales; nombres de países extranjeros o imposibles (Boulguerie, Behaigne y Estrappesonde). Antoine de La Sale pasa por ellos con una rapidez asombrosa, sin apoyarse en el soporte de sentido ideológico, geográfico, étnico o cualquier otro sentido que pudieran tener estos significantes extranjeros. Presos en las figuras repetitivas de la generación novelesca, estos vocablos extranjeros acentúan el vértigo de significantes que la novela experimentó en sus principios, antes de transcendentalizarse en el siglo XIX por una reactivación del ideologema simbolista (el realismo, el naturalismo, el simbolismo).

El otro tipo de palabras carnavalescas, los FATRAS, traducen un esfuerzo por realizar la ausencia total de razón a través de un trabajo racional. Autores como Victor le Clerc o Philippe de Beaumanoir, o textos como «Fatraseries d'Arras» (autor desconocido, tal vez Jean Bodel), constituyen un ejemplo de ello. Este género significa un relleno cualquiera (en francés: *fatras* < metátesis de *fartas* < *fartus*) y es exponente de una investigación consciente de la locura falsificada y del pensamiento fracasado. Las *fatraseries*, igual que las *desveries* y los *coq-à-l'âne* expresan el rechazo de la expresión de un sentido, y, como tales, no solamente «preparan» el campo transformacional de la novela, sino que llegan a ser recuperadas, bajo formas distintas, por la historia posterior de la novela occidental (Joyce, y ecos menores en Beckett). Es el propio acto de hablar, desconectado del sentido que podría poseer este acto, lo que pasa a ser la preocupación esencial

del enunciado. Los verbos más usados por las *fatraserie* son: «dice», «canta», «grita», «exclama», «habla». El hombre se halla casi ausente: los personajes de las *fatraseries* son objetos inanimados (45 por ciento), abstracciones (las unidades de tiempo, por ejemplo); las personas aparecen en tercer lugar, seguidas por los animales. La «violencia» es lo que asegura la envoltura semántica del sujeto de este discurso que se habla a sí mismo; la muerte y la horca son sus temas favoritos. Así, tras haber rehusado expresarse, el discurso se permuta sobre sí mismo y rechaza toda representación a no ser la VIOLACIÓN (de la muerte o del sexo), la ANIQUILACIÓN. Antoine de La Sale apenas participa de este tipo de discurso. No obstante, lo hemos evocado en virtud de su importancia en la formación del discurso novelesco ulterior (Rabelais, Diderot, etc., toda la tradición menipea de la novela).

Ahora bien, todos estos ataques contra la expresión en el discurso carnavalesco son de nuevo tomadas, inmediatamente, por la expresión.

En la escena del carnaval, el significado recupera inmediatamente sus derechos, en el preciso momento en que es pronunciada la permutación significante, puesto que tal permutación no es pronunciada más que en la medida que presupone este significado como fianza de esta normalidad que su disposición significante DEBE transgredir. Dicho de otro modo, tal como hemos mostrado en el esquema 12, pág. 191, el significado está siempre presente; constituye el sujeto hablante como Autor y lo identifica con la Ley que (pseudo-)transgrediría en tanto que Actor. Bajo la presencia constante de la Ley, de la normalidad o del significado transcendental, y exigiéndose esta presencia para que se produzca, tiene lugar la permutación significante del discurso carnavalesco. La RISA hace evidente, y apoya, esta necesidad estructural de la Ley (del significado, de la norma). Una risa producida tal vez por la liberación que supone la posibilidad de pro-

nunciar la infinidad de la serie significante no-bloqueada por un significado; pero también una risa que nace de la confrontación entre esta liberación y la censura que la provoca y sos-tiene. De ahí la ambivalencia de este reír carnavalesco: a la vez licencia e inhibición, gozo y tragedia, vida y muerte. Pero siempre RISA, y por lo tanto juicio, expresión, significado.

La novela, al aceptar en su campo transformacional las permutaciones significantes del carnaval, las encadena en la linealidad de la sintaxis narrativa y las somete, por ello, a un fin; las «expresiviza». «Or nous fault yci laissier le nom du pays, de la terre et de son hostel, ou elle aloit», escribe Antoine de La Sale (p. 243), «car l'ISTOIRE S'EN FAIT PAR AUCUNES CAUSES ET CHOSES QUI APRÈS VIENDRONT...» Y también: «J'en laisse quant à present a en parler plus avant pour venir au SURPLUS DE L'ISTOIRE, qui est gracieuse...» (p. 250). Evidentemente, existen dos niveles del texto: uno, el del «hablar» en el que pueden hacerse permutaciones significantes como se hacían en la escena del carnaval; el otro, el de «l'histoire» (del relato), que es una SUCESIÓN («l'istoire s'en fait par aucunes causes et choses qui après viendront») y un *resto* (el «surplus de l'istoire»). El relato exige, pues, una teleología (una finalidad, un desarrollo), que está allí, exterior y anterior al propio hecho de hablar (al discurso permutacional del Actor), un EXCEDENTE. *Este* EXCEDENTE TELEOLÓGICO no es más que el significado narrativo que retoma toda permutación significante y lo somete a los fines de la narración, es decir, la hace expresiva. Vemos de qué modo el RELATO, de un modo distinto pero por lo mismo que la RISA, reinstala el SIGNIFICADO. La diferencia: la risa sustituye el significado positivo (oficial) por un significado negativo (la parodia, el reproche), actuando como intermediario la acentuación de la palabra como significante (como JUEGO). El relato sustituye el significado lógico («excedente») por un significado retórico («l'istoire») es decir, la sintaxis

específica de la narración que, en el preciso momento de la sustitución, se convierte de nuevo en un significado hasta el punto de olvidar su carácter significante y pretender igualar lo real.

La novela ha tomado también del carnaval esta tendencia a desvalorizar el texto que la precede y que, por el hecho de su anterioridad, se ha convertido en la ley del género. Si Antoine de la Sale relativiza la poesía cortesana y la canción de gesta, la novela burlesca de Rabelais dará un paso más al parodiar las «novelas» de la Mesa Redonda. ¿Será necesario mencionar todos los numerosos ejemplos de la literatura que dialoga con los textos precedentes para relativizarlos? La parodia de las novelas de caballería en Cervantes, la «anti-novela» de Sorel, la ridiculización de la novela gótica por J. Austen, de los relatos de viaje por Swift, de las novelas románticas por Flaubert, de los mitos griegos por Joyce...? La novela parece, desde siempre, haber querido constituirse como OPOSICIÓN a una ley que no es solamente la del género, sino también la ley ideológica del discurso de su época, y esta oposición es la marca misma de la participación del texto de la novela en la historia. Eso es la «Novela burguesa» de Furetière; eso es también *Vanity Fair: a Novel without a Hero* de Thackeray. Una epopeya cómica y sin héroe: he aquí, entre otros, el resultado de la acción del discurso carnavalesco sobre el discurso simbólico.

Digamos, pues, que tanto su principio como las formas concretas de esta transformación que la caracteriza, son extraídos por la novela del ESPACIO INTERTEXTUAL tal como lo hemos designado y analizado, y con el cual, por su lado, la novela se encuentra en relaciones de modificación. Lo que permanece idéntico a lo largo de esta transformación inter-textual es el significado lógico de los enunciados: las figuras discursivas son las mismas en los voceadores que en Antoine de

La Sale, y también en la escena del carnaval que en Antoine de La Sale. Lo que aparece modificado es el significante (la significación retórica) de estas figuras: éstas obtienen, añadido a su sentido original, un sentido suplementario debido a su inscripción en el árbol genealógico del campo novelesco. Así, estas significaciones dobles ya en su origen se desdoblan una vez más, se multiplican: la novela, en su campo transformacional e intertextual no puede ser leída más que como POLIFONÍA. No hay novela lineal, sólo es lineal el relato épico; toda novela es ya, de un modo más o menos manifiesto, polifónica (poligráfica).

6

LA COSMOGONIA NOVELESCA

«No existe representación plástica del espacio que se separe de una apreciación intelectual y social de los valores.»

P. Francastel, «Destruction d'un espace plastique», *Journal de psychologie* 1, 2 (1951).

«Une salle, il se célèbre, anonyme, dans le héros.» «...représentation-immédiat évanouissement de l'écrit.»

Mallarmé, «Quant au livre»

6.1. EL TIEMPO DE LA NOVELA

Dos tipos de temporalidad parecen existir en la novela: la temporalidad de la enunciación narrativa y la temporalidad del enunciado (enunciado distributivo o autorreferencial).

La primera, que se expresa en la enunciación narrativa, constituye el hilo de la enunciación, su linealidad,

su causalismo y su motivación, en resumen su finalidad. Es el tiempo de la historia contada lo que asume un sujeto de la enunciación, anterior al discurso.

La segunda, que se expresa en el enunciado distributivo, es la temporalidad de la palabra que se enuncia, el curso del propio enunciado.

La temporalidad narrativa aparece junto a un sujeto de la enunciación novelesca que hemos denominado transcendental, o meta-sujeto. Sin que intervenga directamente en el discurso, el meta-sujeto novelesco se halla incluido en él: es su propia existencia lo que permite la constitución de la temporalidad narrativa. Cuando Antoine de La Sale explica los acontecimientos de su historia, no evoca elementos autobiográficos, ni se presenta como primera persona. Parece borrarse, desaparecer, tomar una de las máscaras que le permitan realizar toda la serie de la transformación actancial.

Censurando de este modo la persona-sujeto (y su biografía) para hipostasiarla en la figura del Autor, el narrador tiene a su disposición una sola temporalidad: EL PASADO. El tiempo de que se sirve Antoine de La Sale es, ya el aoristo, ya el imperfecto:

L'ACTEUR. — «Advint que au XV^me^ mois qu'il fut retourné de Prusse, par maintes fois se mist en un nouvel penser et en soy mesmes disoit: "Helas! povre de sens, povre d'avis et de tout bien que tu es! Onques par toy aucun bien d'armes ne fut emprins que ta tresnoble et doulce deesse ne te y ait mis. Ores, vraiement je, me conclus et delibre que pour l'amour d'elle je veul faire aucun bien." Lors s'apensa de cerchier cinq chevaliers, dont il en seroit l'un, et cinq escuiers, des plus puissants et des meilleurs en armes que il pourroit trouver en France, lesquelz il requerroit de estre tous ensemble compaignons et freres a porter par l'espace de troiz ans une visiere de bassinet, d'or pour les chevaliers et d'argent pour les escuiers, ausquelles avroit un riche dyamant a l'entredeux des deux lumieres des yeulz si vraiement que s'ilz ne trouvoient semblable nombre de chevaliers et d'escuiers qui les com-

batissent jusques a oultrance, pour estre quictes chascum desdiz dyamans, et les autres de semblables, et que nulle personne ne le savroit jusques au darrain jour d'avril que il feroit sa requeste aux chevaliers et escuiers qu'il esliroit» (pp. 227-228).

La constitución del meta-sujeto de la enunciación coincide pues con la constitución del pasado narrativo. Este sujeto parece permanecer apartado de su discurso (y de todo discurso), someterlo y dominarlo, abrazar su totalidad de modo que él, el sujeto, ocupe una posición PROSPECTIVA en la escena verbal, mientras el discurso (narración) se hunde y retrocede en PERSPECTIVA dando, así, la medida del tiempo. Situado de tal modo «antes» o «después», pero en todo caso EN OTRA PARTE o más bien en ninguna parte; fijado, sin embargo, en una posición invariable, el sujeto narrativo ordena su discurso como una proyección en perspectiva en un cuadro del que se encuentra separado. Como inversión necesaria de esta anterioridad que domina el discurso que es la instancia del Autor, su enunciación contornea una calma en la que todo ocupa un lugar seguro, ya conocido y controlado: el PASADO. Esto parece ser la narración: una serie de descripciones en pasado. Asistimos aquí a la constitución de la HISTORIA, y observamos que el discurso PSICOLÓGICO está constituido por una misma temporalidad (el mismo modo de enunciación). En Antoine de La Sale, como ya hemos indicado, estas digresiones son apenas discernibles: se confunden con la narración de acontecimientos, lo que permite constatar el parentesco originario de la historia con la psicología y el signo:

«Et a ses paroles la source des larmes de son cuer saillirent de ses yeux tellement que la langue cessa pour leur donner paix» (p. 96).

Pero las novelas posteriores, y sobre todo la novela psicológica del siglo XIX, adoptaran de lleno el pasado de la enunciación histórica para transformarlo en un pasado psicológico (Stendhal, Balzac, Flaubert son

los maestros del aoristo y del imperfecto psicológico). Aun cuando se emplee el presente en vez del pasado, se trata de un presente del que se encarga el mismo sujeto transcendental de la enunciación, y, por consiguiente, un presente intemporal, el de la descripción.

E. Benveniste, que ha analizado este tipo de enunciación histórica y ha estudiado «el esqueleto histórico del verbo», no ve en él «ninguna intervención del locutor en el relato» [1] e insiste en el hecho de que «deja entonces de existir incluso el narrador».[2] No obstante, nos parece que si esta «intervención» del sujeto hablante no es explícita, deviene todavía más maciza por el hecho de la propia OBJETIVACIÓN del locutor que, rechazando el estatuto subjetivo de una persona «autobiográfica», se impone indirectamente en la estructura de su enunciado histórico y psicológico como un sujeto transcendental que sutura el discurso. «Nadie habla aquí; parece como si los acontecimientos se contaran solos» escribe Benveniste. Sin embargo, es el sujeto hipostasiado quien habla y fuera de él no existen los acontecimientos históricos.

La temporalidad del ENUNCIADO DISTRIBUTIVO y del ENUNCIADO AUTORREFERENCIAL nos sitúa al nivel del enunciado novelesco, allí donde la narración se incluye en el juego del discurso y, abandonando su posición de instancia suprema de la enunciación, se enuncia como LOCUTOR. El sujeto-locutor (el sujeto retórico, Cf. 3.5.1.1.) se manifiesta a través de dos gestos indicativos: con un gesto autorreferencial indica que está hablando; con un gesto demostrativo recuerda que son los demás quienes hablan, cediendo así la palabra a los personajes. En los dos casos, el tiempo de la palabra que se está enunciando viene a reemplazar al tiempo histórico de la enunciación narrativa.

Los enunciados autorreferenciales evocan el proceso de la palabra en el Autor, que abandona su posi-

1. E. Benveniste, *op. cit.*, p. 239.
2. *Ibid.*, p. 241.

ción «en otra parte» y «en ninguna parte», y se reúne con la materia que le da cuerpo, el discurso. Esto son los «saltos» de Antoine de La Sale a lo largo de una narración: «...des honneurs et des triumples je me passe, pour abrégier» (p. 184); ...«de les nommer serait très longue chose» (p. 218); «Mais du Jehan de Saintré duquel l'istoire parle par exprès, me convient plus avant procéder» (Ibid.). Sobre todo para condensar su recitación, el Autor se incluye en su discurso como locutor:

«Et quant il fut en l'aige de XX ou XXI ans, auquel temps le roy lui fist beaucoup de biens, des autres fois que Madame voult parler de lui je m'en passe, car trop serait long le reciter» (p. 78). Y también: «donc, pour abrégier» (p. 186), «pour abrégier» (p. 187), «et pour abrégier» (pp. 238, 143, 169, etc.).

Ocupar de nuevo su lugar en el discurso equivale a retomar un lugar en un PRESENTE MASIVO —el del enunciado que Benveniste llama el «nivel del discurso». Este presente, distinto del presente intemporal de la enunciación narrativa, es un presente de la sincronía; designa el hecho de que el enunciado coincide con la enunciación, que lo que se enuncia no es más que la REPETICIÓN de la enunciación, su redoblamiento simultáneo. El presente del discurso recorta pues el pasado de la historia, y estructura así el doble nivel de la temporalidad novelesca: un «ahora» retirado «antes» que su contracción, y el linde del desarrollo de la palabra de la que ha salido.

En el enunciado distributivo, el recurso al presente del enunciado toma una forma más compleja. El enunciado distributivo es una mezcla de enunciado narrativo y enunciado autoreferencial. Empieza con una narración en PASADO, para volver al enunciado en PRESENTE, es decir, a la palabra que el Autor, sujeto de la enunciación literaria, da a los protagonistas, sujetos del enunciado. Así: «Ceste amour ainsin loiale et secrete dura XVI ans, entre lesquels quant Madame

vouloit parler au petit Saintré, pour le faire plus secretement, elle lui dist: "Mon ami, il n'y a que faire de entrer en la danse, mais la façon est de en saillir a honneur"» (p. 64).

Evidentemente, el PRESENTE no es el único tiempo que tolera el retorno del enunciado distributivo al proceso del enunciado. Todos los tiempos son posibles en este volver a la palabra, salvo el aoristo, que queda sustituido por el pretérito perfecto. No obstante, sean cuales sean los tiempos gramaticales, su función textual en el enunciado autorreferencial y distributivo está clara: constituyen una segunda temporalidad del texto, inherente a su propio trayecto y que lo repite, una temporalidad sincrónica (presente) con la producción significante respecto a la de la enunciación (pasado).

Aunque la coexistencia de estos dos tipos de temporalidad sea propia de la novela, ¿no es también frecuente en la epopeya o en los demás géneros literarios que precedieron la estructuración de la misma?

En efecto, la retórica clásica admite y exige que el Autor se convierta en Actor de su discurso, hablando de sí mismo, y este procedimiento se conoce también en los cuentos populares y en los trovadores. De todos modos, en una colectividad mítica o semi-mítica, en la que el discurso, como el mito, pertenece a TODOS, y el narrador no puede aislarse como sujeto aparte, la diferenciación historia/discurso no posee ni la nitidez ni la función que posee en la novela. En el modelo mítico, la historia se confunde con el discurso y se elabora en él, por él, gracias a él, sin que podamos pensarla como distinta de sí misma (del discurso). No hay sujeto que pueda asumir el pasado de la historia o el presente del discurso: ambos se confunden en una sola y misma práctica, en la que el Todo (Dios) y las partes (los hombres) giran en una rueda dialéctica. De ahí que no haya dos niveles de la temporalidad mítica, ni anterioridad ni sincronía, ni pasado ni presen-

te, ni enunciación ni enunciado. Un solo CRONOS monumental domina el modelo mítico.

Pero, una vez que el Autor ha sido individualizado en un sujeto-persona, el modelo ambivalente de la novela (Cf. 3.2.2.) entra en juego, y la distinción enunciado/enunciación, discurso/historia, tal como la hemos designado, cobra valor.

A Antoine de La Sale parece incomodarle el recurrir a una temporalidad narrativa, por lo menos en la parte inicial de su texto. En cuanto empieza una frase narrativa, como si le molestara la temporalidad histórica, se sujeta a un «decir», «hablar», «abreviar», etc., y sigue con mayor comodidad el presente del enunciado. Su texto, por lo tanto, se construye más como un DISCURSO del que mana una HISTORIA (en el sentido que Benveniste da a estas palabras) que como una historia que se acuerda a veces de que es un discurso.

Ahora bien, este sujeto del enunciado que engendra el PRESENTE DISCURSIVO, si bien se sitúa al margen con relación al sujeto de la enunciación que cubría el PASADO HISTÓRICO, no difiere radicalmente del mismo. Si el primero es el posesor del significante, el segundo es el posesor del significado de la novela. Pero en ambos casos se trata de la cristalización de un LUGAR de la Palabra que controla su semántica y su sintaxis después de la cristalización de un SENTIDO anterior a esta semántica y a esta sintaxis, de un sentido que hay que expresar, y que es este significado que encierra (que clausura) el libro. Es el lugar del SUJETO que domina el Tiempo, el de la historia o el del discurso. La transformación que le está permitida es la del tiempo de la enunciación o la del tiempo del enunciado. Toda la variedad de la temporalidad novelesca durante el período de apogeo de la novela (fin del siglo XIX, principio del XX) seguirá esta doble articulación.

6.2. EL ESPACIO DE LA NOVELA

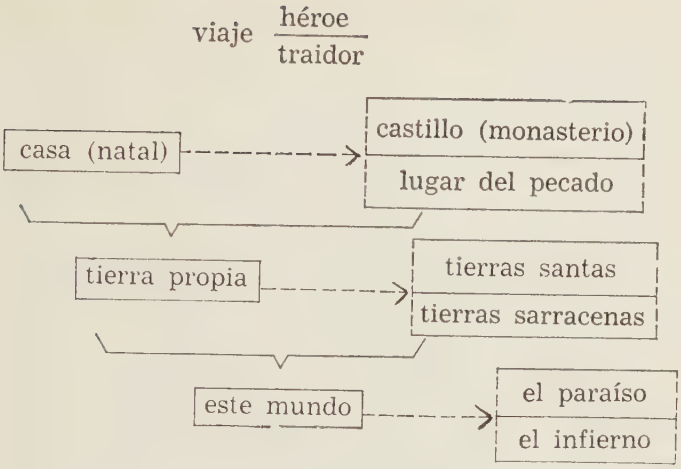
6.2.1. El espacio geográfico en la novela

La noción de espacio geográfico se aplica a una determinada estructura discursiva que aparece en un período de la historia, y pertenece al ideologema que caracteriza a este período.

El espacio geográfico que presenta la novela de Antoine de La Sale, y que se afirmará en la novela ulterior, es el espacio del Renacimiento, en el que vivimos antes del descubrimiento del Cosmos y las penetraciones analíticas del inconsciente. Aparecido después del espacio simbólico, el espacio novelesco lo modifica incorporándolo al ideologema del signo.

Los textos medievales construían un espacio en el que el cielo estaba radicalmente opuesto a la tierra, y los protagonistas viajaban de un mundo al otro siguiendo un eje vertical (con una connotación moral fuertemente marcada) sin que esto excluyera un desplazamiento en la dimensión horizontal, pero, fieles al ideologema del símbolo, conservaban la incompatibilidad de las situaciones locales (la disyunción entre ellas). Así, el protagonista partía de su casa, y llevaba a cabo sus hazañas en lugares precisos en los que no podría ya experimentar fracasos, y a la inversa. El esquema general de este viaje, que extraemos de un examen general de las canciones de gesta[3] es la que exponemos a continuación. Todos los casos y todos los grados de este esquema no son obligatorios para cada texto, pero el principio de organización es el mismo en todos.

3. J. Frappier, *Les chansons de geste du Cycle de Guillaume d'Orange* (París, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965).



Esquema 14

En Antoine de La Sale, la VERTICALIDAD del espacio geográfico, es decir, la relación cielo-tierra, está ausente. El más allá (el paraíso o el infierno) está reemplazado por preceptos morales bajo la forma de citas de las autoridades (como por ejemplo las lecciones de la Dame a Saintré sobre los siete pecados y virtudes). Este discurso moral que la Edad Media transformaba en ESPACIO DE TRES DIMENSIONES, llenó de ángeles, de Santos o de Hadas, queda reducido, en Antoine de La Sale, a UN PUNTO: la enunciación, la cita, la lectura del texto. No hay «viaje» en este eje de apreciación moral. Reducido a un punto (de discurso), éste se encuentra además inmovilizado: ningún complejo narrativo predicativo debe constituirse para esbozar «el más allá». El más allá está presente en Antoine de La Sale como un significado moralizador, pero está destruido como espacio formado «antes» del relato ver-

dadero (la historia de Saintré), y representa, en la totalidad de la novela, una serie de complejos cualificativos de los que podría prescindir el verdadero relato.

¿Cómo se organiza la dimensión HORIZONTAL de la geografía en «Jehan de Saintré»?

Al contrario del espacio simbólico, el espacio geográfico de la novela NO DISJUNTA las situaciones locales. Un sólo y mismo lugar puede ser la escena de encuentros maléficos y/o benéficos. Así, el lugar de partida de Saintré, es la CORTE en la que es valorado y ridiculizado a la vez: la Dame le reserva su amistad y protección, pero al mismo tiempo Saintré está expuesto a las risas de las damas de su compañía.

La primera PARTIDA de Saintré abre el espacio de la ciudad: el paje se pone a visitar los almacenes. El recinto de la casa feudal es superado: la topografía del paisaje burgués entra en la novela. Pero hasta aquí, el VIAJE (este procedimiento por el que el Autor dibuja la geografía del libro) no había esbozado más que el mapa del PAÍS PROPIO, del lugar natal y sus alrededores. Este espacio del país propio es la escena sobre la que se sitúan los complejos narrativos cualificativos que caracterizan a los actantes, sin que se introduzca el VERBO del relato ni los complejos narrativos predicativos.

Para ello es necesaria una nueva dimensión del espacio geográfico: la tierra ajena, extranjera, sobre la que se sucederán las hazañas de Saintré, sus duelos y combates, sus victorias y sus fracasos. EL LUGAR EXTRANJERO se convierte así en la condición espacial de la acción novelesca. Este lugar es ambivalente, maléfico y beneficioso a la vez; prueba una vez más que la disyunción de la novela no se opera entre los términos positivo/negativo. Dos categorías más están en oposición en la geografía novelesca: lo PROPIO y lo EXTRANJERO, lo MISMO y lo OTRO. Una de las misiones de los complejos narrativos PREDICATIVOS en la novela es dibujar este espacio OTRO, EXTRANJERO, NUEVO, CURIOSO,

que pone a prueba. Cuanto más se acentúan su alteridad y carácter extraño, tanto más decisivos son en el campo transformacional de la novela los complejos narrativos que se encuadran en ella. La aparición del otro espacio parece ser la condición necesaria para la constitución de la geografía novelesca. Este espacio otro obtiene su valor positivo por el hecho de su ALTERIDAD precisamente, independientemente de las retribuciones y represiones que el protagonista sufra en él. Saintré puede vencer o ser vencido por los sarracenos, los turcos y los poloneses, eso no tiene importancia para la sintagmática novelesca ni para su connotación. Lo importante es que el complejo narrativo predicativo trae consigo una ampliación del espacio geográfico que le da ya un valor positivo.

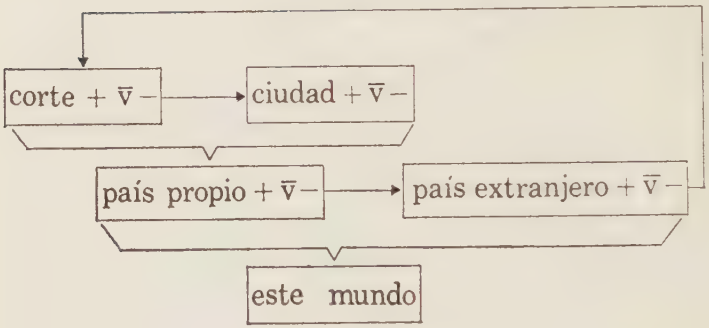
Esta valorización del espacio OTRO resalta de un modo todavía más claro cuando se piensa que es en el espacio «propio» donde tiene lugar la traición de la Dame a Saintré. Después de la abertura de la topografía novelesca, se cierra, por lo tanto, el trayecto: Saintré vuelve a su casa para encontrar de nuevo la ambivalencia. El espacio propio no es seguro; el otro (espacio) es, a pesar del peligro y los riesgos que comporta, más gratificante. El bucle espacial se cierra: el espacio de la novela es una exploración en un círculo cerrado.

He aquí el esquema de esta transición de una situación local a otra, en la novela «Jehan de Saintré»: Un protagonista ambivalente (a la vez sujeto y objeto, vencedor y vencido, amado y traicionado) viaja por un espacio ambivalente ($+ \overline{v} -$) y cerrado.

En la epopeya (simbólica) aun cuando el protagonista volvía sobre sus pasos (Ulises vuelve a su patria, y los caballeros de la Mesa Redonda son recompensados en su país), el espacio permanecía abierto por su dimensión vertical: Dios, los dioses o una aparición del más allá ofrecía un escape hacia un «otra parte». En la novela no existe esta posibilidad. A la

viaje — $\overline{v}$ —

protagonista = sujeto & objeto
vencedor & vencido
amado & traicionado



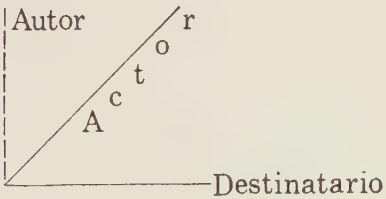
Esquema 15

vez abierto (horizontalmente) y más cerrado que el de la epopeya, el espacio de la novela se multiplica, por lo que parece, hasta el infinito, obedeciendo a una restricción que lo programa: el regreso al punto de partida, o el fracaso es infligido al protagonista, y todo puede empezar de nuevo. Esta imposibilidad de huida representada a través de su contrario, el VIAJE INCESANTE, dibuja el espacio cerrado de la novela y revela, por ello, su connotación TRÁGICA. La distancia y el contacto —he aquí los dos polos que la novela tiende a sintetizar.

6.2.2. El espacio textual de la novela

> «Cuán vanidosa es la pintura que consigue la admiración por el parecido con las cosas cuyo original no es admirado en absoluto.» (Pascal)

Entre el Autor, el Actor y el Destinatario (es decir, entre Antoine de La Sale como meta-sujeto del libro, el escritor como locutor y el público o el duque de Calabria), el espacio textual de la novela se organiza como espacio escénico en forma de cubo.[4]



Esquema 16

No se trata ya del espacio ambiguo del carnaval, donde cada uno desempeñaba también el papel del otro en un juego sin escena ni sala. Se trata del espacio del teatro italiano, en el que la escena está separada de la sala y permanece aislada como una plataforma delante y al fondo, una escena hacia la que convergen las miradas y desde la que se enuncian los discursos.

Del mismo modo, el lector se sitúa delante del tex-

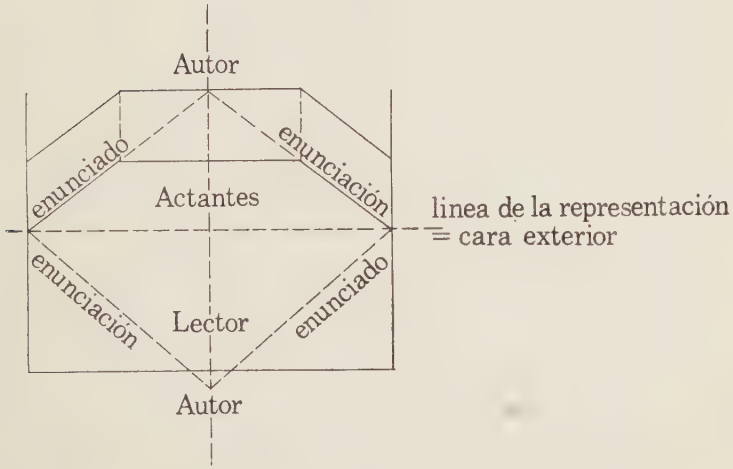
4. Este espacio textual de la novela se halla puesto al día e invertido en *Nombres* de Philippe Sollers, a cuyo libro se deben las reflexiones que siguen.

to novelesco del que se halla aparentemente excluido, y que se levanta delante suyo como un cubo cuya cuarta cara (alzada) es la nuestra (la de los lectores). El nivel del enunciado y el nivel de la enunciación, mediatizados por los actantes, presentan las tres caras del cubo escénico que se abre hacia la sala (hacia el lector). El espacio de este cubo no admite compartimientos, como era el caso en el teatro medieval y los textos medievales. Ningún *deus ex machina* introduce un más allá, ni estratifica el espacio unido, ni lo jerarquiza. Este espacio está TOTALIZADO, es UNO y UNO SOLO controlado por el punto de vista único del Autor que domina todo el discurso. De tal modo, que todo el volumen converge en un punto, todas las líneas se juntan en el fondo en que se halla el Autor. Estas «líneas» son los actantes, cuyos enunciados tejen la representación novelesca. En este cubo, el espacio de la novela es, pues, el espacio de la perspectiva. Pero, aunque la perspectiva novelesca cree una ilusión de espacio, de hecho destruye el volumen (que hemos observado en el carnaval) y lo reduce a una CARA EXTERIOR. El enunciado y la enunciación se recortan en la instancia jerárquicamente dominante del Autor, y el movimiento circular de la producción de SENTIDO en el discurso, se ve destruido por este procedimiento. Queda la representación de una línea: la de los actantes cuyo espectáculo «no quiere saber nada» de los lectores, «desolidarizándose» así también con el Autor.

La escenografía novelesca se presenta, pues, como una objetividad cúbica, racionalmente organizada en una geometría regular. Pero este cubo es un espejismo: las tres caras del volumen no se hallan más que sugeridas (en Antoine de La Sale, para borrarse después en los novelistas «hábiles»); sin que las explore, el discurso novelesco las roza ligeramente para allanarlos sobre la línea actancial que dará la CARA EXTERIOR de la novela, la que representa todo lo que está circunscrito por las otras tres caras, pero no incluido

en ellas, la cara que se levanta para un EXTERIOR (el público), aquella cara por la que el Autor disfraza (hasta olvidarlo) su trabajo de producción, aquella por la que el autor insinúa al público que se parecen (el Autor y su público).

Así, en este espacio novelesco con perspectiva, el Autor, al identificarse con el lector y al situarse (situarlo) fuera del texto, ocupando una posición de dominación y de contemplación, edifica una pantalla representativa a través de la que él mismo se autocontempla.



Esquema 17

7

CONCLUSION

«...le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien...
A quoi sert cela —
A un jeu.»

«...Tout acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps rares ou multipliés, d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.
A l'égal de créer: la notation d'un objet, échappant, qui fait défaut.»

MALLARMÉ, *La musique et les lettres*

El estudio de la novela *Jehan de Saintré* que acabamos de concluir, no pretende ni ser un análisis exhaustivo del texto, ni obtener las leyes generales válidas para toda novela. Su objetivo ha sido indicar el nivel en el que la estructura transformacional de la novela alcanza el SIGNO, y se establece en él; es decir, en definitiva, marcar el arraigo de una novela en una cultura DETERMINADA. Dos grandes conclusiones se desprenden de nuestra investigación: la primera se re-

fiere a la situación del texto novelesco respecto a dos tipos de prácticas semióticas (la que es exponente del símbolo y la que está organizada por el signo); la segunda consiste en un conjunto de reflexiones que conciernen a la noción de signo en el discurso literario.

7.1. NOVELA, SIGNO, SIMBOLO

Provocado por el paso del símbolo al signo, y habiendo integrado en su estructura este balanceo para llegar a ser el fenómeno discursivo ejemplar en que se realiza el ideologema del signo, la novela se ha convertido actualmente en el emblema específico de nuestra civilización.

La función no-disyuntiva del enunciado novelesco se opone a la disyunción exclusiva del símbolo y da pruebas del esfuerzo del pensamiento occidental por acceder a la dialéctica. Sólo en la novela tiene lugar el intento de pensar los dos términos opuestos de un modo orgánico, estructural, como siendo también, aunque lo sean en un segundo tiempo, EQUIVALENTES. Es cierto que el meta-discurso europeo en la Antigüedad intentó ya pensar la no-disyunción: pero no pudo instituirse en nuestra cultura, y la eliminación de Empédocles por parte de Platón y Aristóteles constituye un índice remarcable. Más tarde, el mecanismo-oposición disyuntivo (simbólico) puede decirse que reina en el discurso filosófico, y sólo con Hegel ha podido ser elaborado un nuevo tipo de negación, es decir, de combinatoria entre las unidades significantes en el interior de una totalidad cerrada. Podríamos incluso llegar a afirmar que la negación hegeliana triádica es la propia no-disyunción de la novela, mentalizada. La novela, por consiguiente, hace que pase al discurso europeo un

pensamiento que el meta-discurso —y por lo tanto la sociedad oficial— ha rechazado reconocer durante mucho tiempo. La estructura de este discurso, que hemos intentado descubrir, puede resumirse así:

Las oposiciones entre términos en la novela se igualan en un momento del recorrido textual, cambian de valor, de modo que cada uno de ellos se convierte en su contrario, y es posible afirmar que en la totalidad (abstracta) del texto todos los términos son iguales. Esta igualdad de las oposiciones, esta ISONOMÍA, hace de la composición novelesca un organismo ESFEROMORFO. A la vez cerrada e infinita, esta composición ofrece la posibilidad de múltiples transformaciones en una esfera cerrada, en el bucle de las oposiciones igualizantes e igualizadas. Isonoma, esferomorfa, la estructura novelesca es también anti-finalista. Si el discurso dominado por el símbolo suponía un desarrollo infinito, un encadenamiento interminable de segmentos que tendían a un fin (los universales), el discurso de la novela gira en la clausura de la no-disyunción ofreciéndose una infinidad transformacional significante cercada por la inmovilidad (la equivalencia) de los «significados».

Considerando las épocas a través de las que se ha formado la novela (la Grecia tardía, el fin de la Edad Media), y las mutaciones discursivas que en ellas se producen, podría decirse que la «novela» señala el fracaso del discurso expresivo enfrentado al Otro. Tras haber intentado, después del Carnaval, escapar a la identificación y pensar lo Diferente (lo opuesto), la novela lo ha remitido de nuevo al Mismo por la no-disyunción. Estructuralmente, la novela sería el producto de la incapacidad del discurso expresivo de integrar la DISYUNCIÓN sin someterla a una finalidad teológica.

El carácter amiguo del discurso novelesco también es debido al hecho de que la novela, siendo una expre-

sión y una narración, permanece siempre girado del lado del símbolo y llega incluso a dejarse invadir por su ideologema. De ello resulta una novela-epopeya, novela que posee las propiedades simbólicas que hemos definido al principio: el discurso es restrictivo respecto a los UNIVERSALES expresados (el heroísmo, el coraje, la nobleza, etc.); la sintaxis narrativa excluye la PARADOJA (el mal y el bien son incompatibles, etc.). Las novelas de Tolstoi, por ejemplo son exponente de este compromiso símbolo/signo, así como gran número de novelas realistas del siglo XIX. El ideologema del signo, que la novela encarnó en sus inicios con Rabelais, Cervantes Swift se perpetúa con Dostoyevski, Joyce, Kafka y, en nuestros días, en los intentos modernos de superar la programación cerrada (expresiva, representativa) del texto novelesco, y de acentuar su auto-aniquilación.

Este desdoblamiento de la novela entre el símbolo y el signo es propio de nuestro discurso,[1] de modo que podríamos considerar toda victoria de la novela contra el simbolismo como un paso de nuestra civilización en la dirección que ella ha escogido al rechazar el platonismo y el cristianismo. El ideologema del signo, en efecto, no-disyuntivo y transformacional, está en la base de los grandes momentos que ha conocido nuestra cultura. Citemos entre otros: la concepción de la negación y de la permutación dialéctica en Hegel y Marx; el desarrollo de la lingüística a partir de Saussure y de la lógica a partir de Peirce, es decir, la constitución de sistemas formales que no poseen soporte ideológico, ético o verídico fuera de sí mismo, sino que integran su «verdad» en la construcción simultánea

1. Cf. St. Zolkiewsky, «Problemy sociologii literatury» (Problemas de la sociología de la literatura), *Pamietnik Literacki* (Varsovia, 1967). El autor demuestra que el pensamiento filosófico que explica un texto literario como la EXPRESIÓN de una visión consciente o de una realidad, es un pensamiento SIMBÓLICO.

de su modelo; y finalmente, la constitución de la semiología como nuevo modo de pensar que absorbe en el signo (el modelo) los distintos sistemas significantes. La novela ofrece una concentración ejemplar de todos estos modos de pensar.

7.2. EL «SIGNO» TRANSFORMACIONAL

Al hablar de la especificidad del lenguaje poético, Jakobson insiste en el hecho de que se trata de un cambio esencial de la relación entre el significado y el significante, el signo y el concepto.[2] En efecto, si el uso ordinario, no poético, de la lengua, da lugar a una confusión del signo con el concepto y reduce el significante a una simple decoración no funcional, el lenguaje poético evita esta limitación y pone el acento en la actividad del significante en la elaboración del mensaje poético. Si el concepto puede ser igualado al símbolo, el signo, por el contrario, no es solamente un concepto. El método transformacional que hemos aplicado en nuestra investigación sobre la estructura novelesca, pone en evidencia la particularidad de la relación significante/significado en esta estructura, particularidad que es válida, a nivel general, para todo signo «poético». Se trata aquí del DESEQUILIBRIO de la relación significante/significado: los significados permanecen idénticos (el concepto es el mismo) al tiempo que los significantes se transforman, se general y forman la especificidad del mensaje novelesco. Dicho de otro modo, el signo novelesco significa por estas transformaciones al nivel significante, sobre un fondo de constatación

2. Cf. R. Jakobson, «Vers une science de l'art poétique», Prefacio a la *Théorie de la littérature* (París, Ed. du Seuil, 1965).

al nivel significado. Sin ser autónoma respecto al significado, la novela —y todo discurso— no poseería «sentido» si no se instituyera un plan conceptual inmutable (la programación cerrada al nivel del significado). La retórica (novelesca) es una transformación de SIGNIFICANTES: este hecho rompe el equilibrio del sistema del signo que postulaba Saussure.

Tal equilibrio (simétrico) representado como la solidaridad entre dos caras de una hoja es válido para un pensamiento simbólico: relación unívoca y restrictiva de los universales simbolizados con el emblema simbolizante. El signo, distinto del símbolo, y tal como lo revela la estructura transformacional de la novela, conserva siempre, sin duda, una estructura dicotómica significante/significado, pero sin la estabilidad que existe en el símbolo, cosa que no podía mostrar el estudio del lenguaje denotativo. Hjemslev ha insistido en este polimorfismo de las relaciones entre FORMA DE LA EXPRESIÓN y FORMA DEL CONTENIDO. Se trataría, en efecto, en una concepción más amplia del lenguaje que diera cuenta de su nivel connotativo («literatura»; «poética»), de la constitución de un estrato significante (forma de la expresión) que poseería sus leyes autónomas respecto de (aunque controladas por) el estrato significado (forma del contenido). Este doble registro del signo que el método transformacional (y la estructura transformacional de la novela) explicita y explota, convierte al sistema del signo en un sistema POLIMORFO, y nos obliga, por consiguiente, a un doble modo de pensar: uno al nivel significado, el otro al nivel significante —posibles ya que inseparables el uno del otro. Este desequilibrio del sistema del signo es lo que la novela pone al descubierto, y lo que, por otra parte, permite la formación de la semiología como ciencia de los MODELOS (significantes) aplicables a significados. También este desequilibrio autoriza toda axiomatización.

Nacida en las fuentes del pensamiento del signo y

representando este pensamiento, la novela es, por lo tanto, cómplice y testigo de todo lo que, actualmente, fija y desplaza al mismo tiempo los límites de nuestra razón. La novela, siempre ambigua, constituye el medio en el que pueden jugar simultáneamente la consagración del pensamiento expresivo (del símbolo o del signo) y la «salida» (problemática) de esta expresividad a través de la transformación infinita de los significantes. De ahí su interés y su posición neurálgica en nuestra cultura.

París, 1967

NOTA FINAL

Esta tesis fue elaborada durante 1966 y 1967 gracias a la ayuda que la École Pratique des Hautes Etudes, Sorbona (Sección VI) tuvo a bien dispensar al autor. Fue realizada bajo la dirección de Lucien Goldmann, director de estudios en la EPHE (Sección VI) y gracias a los consejos indispensables de Roland Barthes, director de estudios en la EPHE (Sección VI) y de Jean Dubois, profesor de lingüística en la Facultad de Filosofía y Letras de Nanterre. Les expreso aquí mi agradecimiento.

Intentando modelar una práctica semiótica (la novela) como lenguaje, este trabajo se inspira en análisis lingüísticos modernos, que se *transforman* en un método semiótico. Leído hoy, este libro parecerá dominado menos por el «estructuralismo» que por una reflexión dialéctica post-hegeliana, atenta a las ciencias modernas de lo simbólico. Este carácter híbrido es, tal vez, uno de sus puntos más interesantes.

Al ser la primera obra escrita por el autor en una lengua extranjera, el conjunto acusa los rasgos de la indecisión, mejor, una torpeza lingüística y estilística que no hemos querido que desapareciera por completo por el afán de conservar la impronta del verdadero proceso de trabajo.

Damos finalmente las gracias a Thomas A. Sebeok,

director de la colección *Approaches to Semiotics*, y a la Editorial Mouton, por haberse encargado de publicar esta investigación.

Agosto 1970

BIBLIOGRAFIA

El carácter teórico de esta obra supone una extensa bibliografía que cubre a la vez los textos de finales de la Edad Media que presentan el objeto de nuestro estudio, y las investigaciones lingüísticas y semiológicas recientes, que han dictado nuestra metodología. Tal bibliografía exhaustiva sería embarazosa, por eso nos hemos limitado a citar la lista de las obras utilizadas con mayor frecuencia a lo largo de nuestra reflexión.

1. *Edad Media: textos y estudios*

Anglade, J.,
1921 *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge* (París).

Azais, G.,
1862 *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaut*, 2 vol. (París, Béziers).

Beautemps-Baupré, C. J.,
1896 *Coutumes et institutions d'Anjou et du Maine antéreures au XVI siècle* (París).

Berriat Saint-Prix,
1817 *Jeanne d Arc, un coup d oeil sur les révolutions de France au temps de Charles VI et de Charles VII* (París).

Bezzola, Reto R.,
1944 *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* (París, Champion).

Bloch, Marc,
1940 *La société féodale, la formation des liens de dépendence* (París, Albin Michel).
Campaux, M.,
1864 «La question des femmes au XVe siècle», *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger, I* (París).
César, J.,
1867 *Commentaires sur la guerre de Gaules* (París, Garnier).
Cohen, G.,
1956 *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, 7.ª ed. (París, Gallimard).
Coulet, J.,
1928 *Le troubadour Guilhem Montahagal* (Toulouse).
Curtius, E. R.,
1956 *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (París, P.U.F.).
Dahl, Svend,
1960 *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours* (París, Ed. Poinat).
Davis, H. C. W.,
1911 *Medieval Europe* (Londres, William & Norgate).
Dermenghem, E.,
1951 *Les plus beaux textes arabes* (París).
Doulxfils, Lambert,
1748 *La danse aux aveugles et autres poésies du XVe siècle*, extractos de la Biblioteca de los Duques de Borgoña (Lille).
Droz, E.,
1935 *Le Recueil Trepperel, les soties* (París).
Durrien, P.,
1886 *Etudes sur la dynastie angevine de Naples*, I El «Liber donatorum Caroli primi» (Roma).
Evans, Jean,
1948 *Art in Medieval France, 987-1498: A Study on Patronage* (Londres, Oxford Univ. Press).
Fauriel, C.,
1846 *Histoire de la poésie provençale*, I (París).
Flocon, A.,
1961 *L'univers du livre* (París, Hermann).

Franck, Grace,
1954 *The Medieval French Drama* (Oxford, The Clarendon Press).
Franck, Istvan,
1953, 1957 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours,* I y II (París, Champion).
Franklin, Alfred,
1881 *Vie privée d'autrefois, I, L'annonce et la réclame* (París).
Frappier, J.,
1965 *Les chansons de geste du Cycle de Guillaume d'Orange* (París, Société d'edition d'enseignement supérieur).
1960 *Le théâtre profane en France au Moyen Age* (París, Centre de documentation universitaire).
Frappier, J. et A. M. Gossart,
1952 *Le théâtre religieux au moyen âge* (París, Larousse).
Fournier, E.,
1872 *Le théâtre français avant la Renaissance (1450-1550): Mystères, moralités et farces* (París, Laplace, Sanchez et Cie.).
Gaidez, H. et P. Sebillot,
1884 *Blason populaire en France* (París).
Garapon, R.,
1957 *La fantaisie verbale et comique dans le théâtre français* (París, Armand Colin).
Gide, P.,
1885 *Etude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne* (París).
Gilson, E.,
1962 *La philosophie au moyen âge* (París, Payot).
Gulluy, R.,
1947 *Philosophie et théologie chez Guillaume d'Occam* (Lovaina).
D'Harcourt, G. et G. Durivault,
1960 *Le blason* (París).
Inventorio...
1884 *Inventorio sistematico del registri agioini conservati nell'archivo di stato di Napoli* (Nápoles).
Isidori, S.,
1797-1803 *Opera omnia,* t. 3-4 (Roma, typis A. Fulgonii).

Jubinal, Achille,
1837 *Mystères inédits du XVe s.* (París, Téchener).
Kastner, J. G.,
1857 *Les voix de Paris: essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires* (París).
Langlois, E.,
1902 *Recueil d'art de séconde rhétorique* (París).
Lea, Ch.,
1901-3 *A History of the Inquisition of the Middle Age* (Trad. fr. S. Reinach, París).
Lintilhac, E.,
1905 *Histoire générale du théâtre en France, t. II: La comédie: Moyen Age et Renaissance* (París).
Lutz, J. et P. Perdrizet,
1907-1909 *Speculum Humanae Salvationis* (Mühlhausen).
Mâle, Emile,
1925 *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (París).
Manitius, Max,
1911-1931 *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* v. I (Munich).
Marichal, R.,
1947 *Le théatre en France au Moyen Age: Textes choisis, I: Drames liturgiques et théatre religieux du XIIe et XIIIe s.* (París, Centre de documentation universitaire).
Menéndez Pidal, R.,
1957 *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid).
Michalski, C.,
1920 «Les courants philosophiques à Oxford et à Paris pendant le XIVe siècle», *Bulletin de l'Académie polonaise des sciences et lettres.*
1924 *Les sources du christianisme et du scepticisme dans la philosophie du XIV siècle* (Cracovia).
Migne,
1844-1864 *Patrologiae cursus completus, série latine,* t. 70 (París).
Moé, Emile, A. van,
1943 *La lettre ornée dans les manuscrits du VIIIe au XII siècle* (París, Ed. du Chêne).
Nelli, R.,
1963 *L'érotisme des troubadours* (Toulouse, Ed. Privat).

Nykl, Alois Richard,
1946 *Hispano-Arabic Poetry on its Relations with the Old Provencal Troubadours* (Baltimore).

Panofski, E.,
1967 *Architecture gothique et pensée scolastique,* tr. fr. P. Bourdieu (París, Ed. de Minuit).

Petit de Julleville, L.,
1886 *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age* (París, Cerf).
1897 *Le théâtre en France, histoire de la litterature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours,* 4e. éd. (París, A, Colin).

Picot, E.,
1902-1912 *Recueil général des soties* (París, F. Didot).

Porter, Lambert, C.,
1960 *La fatraserie et le fatras, essai sur la poésie irrationelle en France au moyen âge* (París, Minard-Ginebra, Droz).

Raynouard, Fr.,
1816-1821 *Choix de poésies originales des troubadours contenant la grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours* (París, F. Didot).

René, Roi,
1927 *Roi René (les tournois du), d'aprés le manuscrit et des dessins originaux de la Bibliothèque Royale,* publiées par MM. Champollion-Figeac (París).
1844-46 *Roi René, Oeuvres complètes du,* con una biografía y notas por M. Le Conte de Quatrebarbes (Angers).

Le Roux de Lincy et Fr. Michel,
1837 *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux* (París, Téchener).

Roy, E.,
1902 *Etudes sur le théâtre français du XIVe et du XVe s.: La comédie sans titres et les miracles de Notre Dame* (París, Bouiller).

Seghers, Louis,
Trésors colligraphiques: Recueil de lettrines, initiales, etc., du Moyen Age et de l'époque de la Renaissance (Amberes, Ed. Merzbach et Falk).

Sismarev, V. F.,
1965 *Izbranyje stati...* (Artículos selectos sobre la literatura francesa) (Moscú, ed. Nauka).
Stronski, S.,
1943 *La poésie et la réalité au temps des troubadours* (Oxford, The Clarendon Press).
S. Tomás de Aquino,
1854-1861 *Summa Theologiae*, tr. fr. F. Lachat (París, L. Vives).
Toldo, P.,
1897 «La comédie française de la Renaissance», *Histoire littéraire de France.*
1897 IV, 336-392.
1898 V, 220-264 y 554-603.
1899 VI, 571-608.
1900 VIII, 263-283.
Tory, Geoffroy,
1529 *Champfleury, auquel est contenu l'art et science de la vray proportion des lettres attiques... selon le corps et le visage humain* (París).

2. *Teoría de la novela*

Bajtin, M.,
1963 *Problemi poetiki Dostoïevskovo* [Problemas de la poética de Dostoievsky] (Moscú) (Trad. fr. Ed. du Seuil, 1970).
1965 *Tvorcestvo François Rabelais* (La obra de François Rabelais) (Moscú).
Blanchot, M.,
1959 *Ls livre à venir* (París, Gallimard).
1965 «Le héros», *NRF* 1.
Bowen, E.,
1948 «Notes on Writing a Novel», *Why Do I Write: An Exchange of Views* (Londres).
Callois, R.,
1942 *Puissance du Roman* (París, Sagittaire).
Goldmann, L.,
1964 *Pour une sociologie du roman* (París, Gallimard).

Joyce, James,
1932 *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Londres).
Keats, J.,
1939 «Letter to Richard Woodhouse», *Poetical Works and Other Writings of John Keats,* H. Buxton Forman (ed.), VII (Nueva York).
Kerenyi, Karl y Th. Mann,
1945 *Romandichtung und Mythologie: Ein Briefwechsel* (Zurich).
Konrad, N. I.,
1959 «Problèmes de littérature comparée actuelle», *Izvestija Akademii Nauk URSS* (série littérature et langage), 18,4.
Koskimies, R.,
1935 «Theorie der Roman», *Annales academ, scient. Finnacae* XXXV, 1 (Helsinki).
Krauss, W.,
1939 *Novela-Novelle-Roman,* Zeitschrift für deutsche Philologie, 60 (Halle).
Levin, Harry,
1963 *The Gates of Horn* (Nueva York, Oxford Univ. Press).
Lixacov, D.,
1958 *Celovek v literature drevneï Rusi* (El hombre en la literatura de la antigua Rusia) (Moscú-Leningrado).
Lukacs, G.,
1963 *La théorie du roman* (París, Médiations) (Trad. catalana, Ed. 62, y cast. Siglo Veinte).
Mallarmé, Stephane,
1945 *Oeuvres Complètes* (París, Gallimard).
Magny, Claude-Edmonde,
1950 *Histoire du roman français depuis 1918,* I (París).
Mann, Thomas,
1949 *Die Entstehung des Dr. Faustus* (Amsterdam).
Medvedev, P. N.,
1928 *Formalnyj metod v literaturovedenii: Kriticeskoïe vvedeniie v sociologiceskuju poetiku* (El método formal en la teoría literaria: Introducción crítica a la sociología de la poética) (Leningrado).
Miller, J. E.,
1960 *Myth and Method: Modern Theories of Fiction* (Nebraska, Univ. of Nebraska Press).

Ortega y Gasset, J.,
1925 *La deshumanización del arte* (Madrid; para las citas de este libro Cf. edición de 1967, Revista de Occidente).
Pleynet, M.,
1960 *Lautréamont par lui-même* (París, Ed. du Seuil).
Polti, G.,
1894 *Les 36 situations dramatiques* (París).
Prévost, J.,
1950 (bajo la dirección de), *Problèmes du roman*, por P. Valéry, Ed. Jaloux, etc. (Lyon).
Propp, V.,
1928 *Morfologia skazki* (Morfología del cuento popular ruso) (Leningrado) (Trad. cast., Ed. Fundamentos, Barcelona).
Sollers, Ph.,
1968a *Nombres (Coll. Tel Quel)* (París, Ed. du Seuil).
1968b *Logiques (Coll. Tel Quel)* (París, Ed. du Seuil).
Souriau, E.,
1950 *Les 200.000 situations dramatiques* (París, Flammarion).
Spitzer, Leo,
1948 *Linguistics and Literary History* (Princeton) (Trad. cast. parcial, Ed. Gredos).
Szerb, Anton,
1938 *Die Suche nach dem Wunder: Umschau und Problematik in der moderne Romanliteratur* (Amsterdam, Leipzig).
Teoria...
1965 *Teorija literatury* (Teoría de la literatura) (Moscú, Ed. Academia de las Ciencias de la URSS).
1965 *Théorie de la littérature*, textos de los formalistas rusos, reunidos, presentados y traducidos por T. Todorov, prefacio de R. Jakobson *(Coll Tel Quel)* (París, Ed. du Seuil). (Trad. Ed. Signos, Buenos Aires).
Thibaudet, A.,
1938 *Reflexions sur le roman* (París, Gallimard).
Vernant, J. P.,
1965 *Mythe et pensée chez les Grecs* (París).
Vesselovski, A. N.,
1940 *Istoriceskaia poetika* (Poética histórica) (Leningrado).

Vinogradov, V. V.,
1926 *Poetika* (Leningrado, Academia).
Wellek, René y Austin Warren,
1948 *Theory of Literature* (Nueva York) (Trad. cast., Ed. Gredos).
Woolf, V.
1949 *The Bookman*, trad. fr. *L'art du roman* (París, Ed. du Seuil).

3. *Lingüística, semiología, filosofía*

Barthes, R.,
1965 «Eléments de sémiologie», *Le degré zéro de l'écriture* (París, Médiations) (Trad. cast., Ed. Tiempo Contemporáneo; Serie «Comunicaciones»).
Benveniste, Emile,
1965 «Le langage et l'experience humaine», *Diogène* 5.
1966 *Problèmes de linguistique générale* (París, Gallimard) (Trad. cast., Ed. Siglo XXI, Madrid).
Bierwisch, Manfred,
1966 «On the Relation between Natural and the Artificial Languages», *Conférence Internationale de Sémiotique* (Varsovia) (Mimeografiado).
1967 «Some Semantic Universals of German Adjectivals», *Foundations of Language* III, 1-36.
Bouddé, E. F.,
1869 *K istorii velikoruskix govorov* (Para una historia de hablas de la Gran Rusia) (Kazan).
Chomsky, Noam,
1957 *Syntactic Structures* (La Haya, Mouton) (Trad. fr. Ed. du Seuil 1969).
1961a «Some Methodological Remarks on Generative Grammar», *Word* XII, 219-239.
1961b «On the Notion Rule of Grammar», *Structure of Language in its Mathematical Aspects: Proceedings of a Symposium in Applied Mathematics* XII, 20.
1962 «Explanatory models in Linguistics» en E. Nagel, Nagel, P. Suppes, A. Tarski (eds.), *Logic, Methodology and Philosophy of Science: Proceedings of*

the 1960 Congress (Stanford, Stanford University Press), 528-550.

1964 «The Logical Basis of Linguistic Theory», *Proceedings of the IXth International Congress of Linguistics* (La Haya, Mouton), 914-978.

1965 *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass., The M. I. T. Press) (Hay trad. cast., Ed. Aguilar).

1966 *Cartesian Linguistics* (Nueva York, Harper and Row) (Trad. cast., Ed. Gredos, Madrid).

Curry, H. B. y y R. Feys,

1958 *Combinatory Logic, I* (Amsterdam).

Derrida, Jacques,

1967a *De la grammatologie* (París, Ed. de Minuit) (Trad. cast., Siglo XXI, Argentina).

1967b *La voix et le phenomène* (París. P.U.F.).

1967c *L'écriture et la différence* (Coll. Tel Quel; París, Ed. du Seuil).

Dubois, Jean,

1965 *Grammaire structurale du français. I Nom et Pronom* (París, Larousse).

1967 *Il Le Verbe* (París, Larousse).

1966 «Problèmes de linguistique transformationelle: Modèles précorrecteurs d'erreurs dans la transformation passive», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique,* 29-55.

Février, James C.,

1948 *Histoire de l'ecriture* (París, Payot).

Foucault, Michel,

1966 *Les mots et les choses* (París, Gallimard). (Trad. cast., Siglo XXI).

Francastel, P.,

1951 «Destruction d'un espace plastique», *Journal de psychologie,* 1, 2.

Ginneken, P. van,

1939 *La rencontre typologique des langues archaïques de l'humanité* (Amsterdam).

Goldmann, Lucien,

1959 *Recherches dialectiques* (París, Gallimard).

Granet, M.,

1934 *La pensée chinoise* (París, Albin Michel).

Greimas, A. J.,

1966 *Sémantique structurale* (París, Larousse). (Trad. cast., Ed. Gredos, Madrid).

Gross, M.,
1968 *Grammaire transformationelle du français: Syntaxe du verbe* (París, Larousse).
Halliday, M. A. K. y A. McIntosh,
1966 *Patterns of Language* (Londres).
Harris, Z.,
1951 *Methods in Structural Linguistics* (Chicago, The University of Chicago Press).
1952a «Discourse Analysis», *Language XXVIII,* 1-30.
1952b «Discourse Analysis: A Sample Text», *Language XXVIII,* 474-494.
1962 *String Analysis of Sentences Structure* (La Haya, Mouton).
1963 *Discourse Analysis Reprints* (La Haya, Mouton).
1965 «Transformational Theory», Language XLI, 363-401.
Hegel, G.,
1948 *Science de la logique,* II (París, Aubier).
Hjemslev, L.,
1959 *Essais Linguistiques* (= *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague* XII (Copenhague, Nordisk Sprog— og Kulturforlag).
1961 *Prolegomena to a Theory of Language* (1953), traducido por Fr. Whitfield, 2.ª edición (Madison, University of Wisconsin Press); (trad. fr., Ed. de Minuit, París, 1968).
1966 *Le langage,* tr. fr. (París, Ed. de Minuit) (Trad. cast. Ed. Gredos).
Irigaray, L.,
1966 «Communication linguistique et comunication spéculaire», *Cahiers pour l'analyse,* 3 (mayo).
Jakobson, Roman,
1961 (ed.), *Structure of Language and its Mathematical Aspects* (= *Proceedings of Symposia in Applied Mathematics* XII) (Providence, Rhode Island, American Mathematical Society).
1962 *Selected Writings: I. Phonological Studies* (La Haya, Mouton).
1963 *Essais de linguistique générale,* tr. fr. (París, Ed. de Minuit).
Jakobson, R., G. M. Fant y Morris Halle,
1956 *Fundamentals of Language* (La Haya, Mouton).

Katz, J. J. y J. A. Fodor (eds.),
1964 *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language* (Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall).

Kneales, M. y R.,
1962 *The Development of Logic* (Oxford, Clarendon Press). (Trad. cast., Ed. Tecnos, Madrid).

Kristeva, Julia,
1967 «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239.
1968a «Pour une sémiologie des paragrammes», *Tel Quel*, 29.
1968b «La productivité dite texte», *Communication*, 11.
1969 *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse* (París, Ed. du Seuil).

Lacan, Jacques,
1966 *Ecrits* (París, Ed. du Seuil). (Trad. cast. parcial, Ed. Siglo XXI).

Lees, R. V.,
1961 «O pereformulirovanii transformacionnoï grammatiki». (Sobre la reformulación de la gramática transformacional), *Voprosi jazikoznanija* 6, 48.

Lepschy, G. C.,
1966 *La linguistica strutturale* (Turín, Einaudi) (Trad. cast., Ed. Anagrama).

Lévi-Strauss, Claude,
1949 *Les structures élémentaires de la parenté* (París, P.U.F.) (Trad. cast., Ed. Paidós).
1958 *Anthropologie Structurale* (París, Plon). (Trad. cast., Ed. EUDEBA).

Lotman, Yuri,
1967 «Problèmes de la typologie des cultures», *Information sur les sciences sociales* (abril-junio).

Marx, Karl y Fr. Engels,
1961 *Etudes philosophiques* (París, Editions Sociales).

Peirce, Ch. S.,
1955 in J. Büchner (ed.), *Philosophical Writings of Peirce* (Nueva York, Dover Publications).

Platon,
1942 *Oeuvres Complètes* (París, Gallimard).

Quine, V. W.,
1953 *From a Logical Point of View* (Harvard Univ. Press).
Robinson, R. M.,
1950 «An Essential Undecidable Axiom System», *Proceedings of the International Congress of Mathematica* (Cambridge, Mass.).
Ruwet, N.,
1967 *Introduction à la grammaire générative* (París, Plon).
Saumjan, S. K.,
1964 «La grammaire transformationelle et le modèle applicatif de génération», *Transformacionnyi metod v strukturnoï lingvistike* (El método transformacional en la lingüística estructural) (Moscú).
Saumjan, S. K. y P. A. Soboleva,
1968 *Osnovanija porojdajusceï grammatiki russkovo jaziko* (Fundamentos de la gramática generativa de la lengua rusa) (Moscú).
Saussure, Ferdinand de,
1960 *Cours de linguistique générale* (1916) (París, Ed. Payot) (Trad. cast., Ed. Losada).
Scerba, L. V.,
1915 *Vostocno lujickoïe narecie* (El dialecto lujik del este) (Petrogrado).
Sebeok, T. A. (ed.).
1960 *Style in Language* (Cambridge, Mass., The M. I. T. Press).
Spang-Hansen, H.,
1959 *Probability and Structural Classification in linguistic Desciption* (Copenhague).
Tarski, Mostowski, Robinson,
1952 *Undecidable Theories* (Amsterdam).
Tchang Tcheng-Ming,
1937 *L'écriture chinoise et le geste humain,* tesis de doctorado en Letras (París).
Tesnière, L.,
1953 *Esquisse d'une syntaxe structurale* (París, Klincksieck).
Transformacionnyi...
1964 *Transformacionnyi metod v strukturalnoï lingvis-*

tike (El método transformacional en la lingüística estructural) (Moscú).

Trudy...

1965 *Trudy po znakovym sistemam* (Trabajos sobre los sistemas significantes) (Tartu).

Wittgenstein, L.,

1921 *Tractatus Logico-Philosophicus* (London).

Worth, D. S.,

1961 *Transformation Criteria for the Classification of Predicative Genitive Construction in Russian* (Teddington, Middlesex, Natural Physical Laboratory).

Wright, Georg Henrik von,

1951 *An Essay on Modal Logic* (Amsterdam, North Holland Publ. Co.).

Zolkiewski, Stefan

1967 «Problemy sociologii literatury», *Pamietnik Literacki* (Varsovia).

4. *Obras biográficas sobre Antoine de La Sale*

Desonay, F.,

1940 *Antoine de La Sale, aventureux et pédagogue* (Liège).

Knudson, C. A.,

1927 «Antoine de La Sale, le duc de Bourgogne et les Nouvelles Nouvelles», *Romania* LIII, 365-373.

1948-49 «Antoine de La Sale's Voyage to England», *Romance Philology* II, 90-94.

1957-58 «On Antoine de La Sale's Date of Birth», *Romance Philology* XI, 362-368.

Labande, L. H.,

1904 «Antoine de La Sale, nouveaux documents sur la vie et ses relations avec la maison d'Anjou», *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres LXV*, 55-100, 321-354.

Nève, J.,

1903 *Antoine de La Sale, sa vie et ses ouvrages* (Paris et Bruxelles). Primer estudio documentado; publica en apéndice algunos textos de otras obras que *Saintré*.

Samaran, Ch.,
1940 «Du nouveau sur Antoine de La Sale», *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres* CI, 239-240.

5. *El texto de «Jehan de Saintré»*

Champion, P.,
1926 *Le manuscrit d'auteur du Petit Jehan de Saintré* (París).
Champion, P. y F. Desonay (eds.),
1926-1927 Antoine de La Sale, *Le Petit Jehan de Saintré* (París). Con algunas correcciones, reproduce el texto del manuscrito de la Biblioteca Nacional de París, nouv. acq. fr. 10057. Reproducción de grabados de los manuscritos del British Museum y de la Bibliothèque Royale de Belgique.
Desonay, F.,
1927 «Comment un écrivain se corrigeait au XVe siècle», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* VI, 81-121.
1941 «Les deux versions de l'épisode de Damp Abbé dans les manuscrits de Saintré», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire,* XX, 15-28.
Knudson, C. A.,
1964 «Les anciennes éditions du Petit Jehan de Saintré», *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille* (Gembloux), II, 337-348.
Otaka, Y.,
1965 «Etablissement du texte définitif du Petit Jehan de Saintré», *Etudes de Langue et Littérature Françaises* VI (Tokio), 15-28.
Perry, R. M.,
1951-52 «The Final Textual Revision of Antoine de La Sale's Petit Jehan de Saintré», *Romance Philology* V, 296-307.
Raynaud, G.,
1904 «Un nouveau manuscrit du Petit Jehan de Saintré», *Romania* XXXI, 527-556.
1904 *Romania* XXXIII, 108.

6. *Ediciones de las demás obras de Antoine de La Sale*

1930 *Le paradis de la reine Sibylle*, Ed. F. Desonay (París), texto incorporado a *La Salade.*

1928 «Une aventure d'Antoine de La Sale aux Iles ipari», Ed. C. A. Knudson en *Romania* LIV, 99-109.

1935 *La Salade: Oeuvres Complètes d'Antoine de La Sale*, Tomo I: *La Salade*, Ed. F. Desonay (París).

1941 *La Sale: Oeuvres Complètes d'Antoine de La Sale*, Tomo II: *La Sale*, Ed. F. Desonay (París).

1881 *Du Reconfort à Madame de Fresne*, Ed. J. Nève (=*Publication de la Société des Bibliophiles de Belgique* 14). Reimprimido por el mismo editor en 1903.

1872 *Lettre sur les Tournois (Des anciens tournois et faitcz d'armes)*, in B. Post, *Traités du duel judiciaire, relations de pas d'armes et de tournois.* (París).

7. *Estudios críticos sobre Antoine de La Sale y sus obras*

Bronarski, A.,

1922 *Le petit Jehan de Saintré: un énigme littéraire* (Florencia) (Separata del *Archivum Romanicum* V (1921), 187-238.

Coville, A.,

1937 *Le Petit Jehan de Saintré: recherches complémentaires* (París).

Desonay, F.,

1927 «Le Petit Jehan de Saintré», *Revue du seizième siècle* IV, 1-48, 213-280.

Doutrepont, G.,

1909 *La littérature française à la cours des ducs de Bourgogne* (París).

1927 «Notes critiques sur Antoine de La Sale», *Mélanges de Philologie et d'Histoire offerts à M. Antoine Thomas* (París), 137-144.

Ferrier, Janet M.,

1954 *Forerunners of the French Novel: An Essay on the Development of the Novel in the Later Middle Ages* (Manchester).

Jordan, L.,
1908 «Antoine de La Sale und der Petit Jehan de Saintré», *Phil. und Volkstud. Arbeiten K. Vollmüller... dargeboten* (Erlangen, 205-221).
Lecourt, M.,
1910 «Antoine de La Sale et Simon de Hesdin», *Mélanges offerts à M. Emile Châtelain* (París), 341-350.
1955 «Une source d'Antoine de La Sale: Simon Hesdin», *Romania* LXXVI, 39-83, 183-211.
Shepard, W. P.,
1905 «The Syntax of Antoine de La Sale», *Publications of the Modern Language Association of America* XX, 435-501.
Söderhjelm, W.,
1904 *Note sur Antoine de La Sale et ses oeuvres* (Helsingfors).
1910 *La nouvelle française au XVe siècle* (París).

Compuesto e impreso
en el mes de noviembre de 1974
por Gráficas Diamante
Zamora, 83
Barcelona

Palabra en el Tiempo

1. G. E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja*
2. James Baldwin, *Blues para Mr. Charlie*
3. Robert Pinget, *Alguien*
4. Samuel Beckett, *El innombrable*
5. Walter Gropius, *La nueva arquitectura y la Bauhaus*
6. C. P. Snow, *Los pasillos del poder*
7. Flannery O'Connor, *Sangre sabia*
8. Albertine Sarrazin, *El astrágalo*
9. Bernard Malamud, *Una nueva vida*
10. Ralph Ellison, *El hombre invisible*
11. Kingsley Amis, *Una chica como tú*
12. Charles Morazé, *La Francia burguesa*
13. Arthur M. Schlesinger, Jr., *Una amarga herencia*
14. Erskine Caldwell, *En busca de Bisco*
15. Tertz-Siniavski, *Lubimov*
16. George D. Painter, *Marcel Proust,* vol. I
17. George D. Painter, *Marcel Proust,* vol. II
18. Jean Ziegler, *La contrarrevolución en Africa*
19. Claude Simon, *La ruta de Flandes*
20. Antonio Sánchez Barbudo, *Los poémas de Antonio Machado*
21. Gertrude Stein, *Autobiografía de Alice B. Toklas*
22. Kingsley Amis, *La liga anti-muerte*
23. Bruce Jay Friedman, *Besos de madre*
24. Albertine Sarrazin, *La fuga*
25. Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*
26. Muriel Spark, *Las señoritas de escasos medios*
27. Furio Colombo, *Alternativa a la violencia*

28. John Wain, *Una mujer mudable*
29. Peter Weiss, *Adiós a los padres*
30. Guido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*
31. Flannery O'Connor, *Las dulzuras del hogar*
32. Jacob Bronowski, *Ciencia y valores humanos*
33. Ivy Compton-Burnett, *Una herencia y su historia*
34. Julian Mitchell, *El padre blanco*
35. Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*
36. Didier Coste, *La luna con los dientes*
37. François Nourissier, *Un pequeño burgués*
38. Frederick R. Karl, *La novela inglesa contemporánea*
39. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*
40. William Styron, *Las confesiones de Nat Turner*
41. John Barron Mays, *Cultura adolescente en la sociedad actual*
42. William Goyen, *Los fantasmas y la carne*
43. Albertine Sarrazin, *El atajo*
44. John Wain, *Muerte de las patas traseras*
45. Louis Aragon, *Tiempo de morir*
46. Lionel Trilling, *Más allá de la cultura*
47. Gillo Dorfles, *Nuevos ritos, nuevos mitos*
48. LeRoi Jones, *Blues People*
49. Hermann Broch, *Los inocentes*
50. Kingsley Amis, *Un inglés gordo*
51. Samuel Beckett, *Molloy*
52. Peter Weiss, *Informes*
53. Samuel Beckett, *Malone muere*
54. Muriel Spark, *La imagen pública*
55. J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*
56. Milan Füst, *Historia de mi mujer*
57. William Golding, *La pirámide*
58. Moshé Lewin, *El último combate de Lenin*
59. Peter Weiss, *Punto de fuga*

60. Samuel Beckett, *Watt*
61. James Baldwin, *Nadie sabe mi nombre*
62. Olga Bernal, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*
63. Sergio Mijailovich Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*
64. Max Aub, *Jusep Torres Campalans*
65. Samuel Beckett, *Murphy*
66. Ronald Steel, *Pax americana*
67. Iris Murdoch, *Amigos y amantes*
68. Terenci Moix, *El día que murió Marilyn*
69. Alan Sillitoe, *La muerte de William Posters*
70. Mary McCarthy, *Una vida encantada*
71. James Joyce, *Escritos críticos*
72. Fred Lawrence Guiles, *Norma Jean*
73. Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*
74. Françoise Choay, *El urbanismo: utopías y realidades*
75. Gillo Dorfles, *Naturaleza y artificio*
76. Umberto Eco, *La estructura ausente*
77. Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, vol. I
78. Bruce Jay Friedman, *Los ángeles negros*
79. Samuel Beckett, *Mercier y Camier*
80. Muriel Spark, *Una mujer al volante*
81. Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, escritor*
82. Vladimir Nabokov, *Mashenka*
83. Mary McCarthy, *Escrito en la pared*
84. James Joyce, *Dublineses*
85. James Baldwin, *Ve y dilo en la montaña*
86. Louis-Ferdinand Céline, *De un castillo a otro*
87. Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, vol. II
88. Alan Sillitoe, *El árbol en llamas*
89. Virginia Woolf, *Las olas*

90. Mary McCarthy, *Pájaros de América*
91. Pola Negri, *Memorias de una estrella*
92. Flannery O'Connor, *Un hombre bueno es difícil de encontrar*
93. Iris Murdoch, *El sueño de Bruno*
94. Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*
95. Herman G. Weinberg, *El toque Lubitsch*
96. Hermann Broch, *Pasenow o el romanticismo*
97. Albertine Sarrazin, *Diario de prisión*
98. Jean Giraudoux, *La mentirosa*
99. Anatole Kopp, *Arquitectura soviética de los años veinte*
100. Susan Sontag, *El benefactor*
101. Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*
102. Terenci Moix, *Melodrama o La increada conciencia de la raza*
103. Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*
104. Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*
105. Vladimir Nabokov, *Tiempos románticos*
106. James Baldwin, *Dime cuánto hace que el tren se fue*
107. Peter Weiss, *Discurso sobre el Vietnam*

Foto: Seymour Linden

Nacida en Bulgaria en 1941, y afincada en Francia desde 1966, la joven investigadora Julia Kristeva es una de las máximas figuras de la crítica francesa actual en el campo de la semiología. Formada en la *École Pratique des Hautes Études* de la Sorbona, bajo la dirección de Lucien Goldmann y de Roland Barthes, colaboradora del *Centre National pour la Recherche Scientifique* y miembro activo del grupo de la revista *Tel Quel,* es autora de tres obras fundamentales que han iniciado un nuevo rumbo en el estudio semiológico de la literatura. *Le texte du roman* (1970), el primero de sus libros que ve la luz en lengua española, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969), y *La révolution du langage poétique* (1974).

Ensayo
Palabra en el Tiempo, 108

Julia Kristeva
El texto de la novela

Partiendo del análisis de la novela de Antoine de La Sale, *Le Petit Jehan de Saintré* (1456), este espléndido libro de Julia Kristeva tiene por objeto proponer una teoría de la significación novelesca, basada en los métodos de la lingüística moderna y de la semiología, sin ignorar la historia y la sociedad dentro de las cuales la novela se produce y actúa. Ello le convierte en el primer intento de extraer científicamente las leyes fundamentales que regulan la significación novelesca.

Cubierta: Josep M. Pujol

EDITORIAL LUMEN